

〈研究ノート〉

趣向と叙景の俳諧表現史V

高野実貴雄

要約

芭蕉の俳諧は五つの時期に区分される。「初期俳諧」、「漢詩文調」、「貞享連歌体」、「景気」、「軽み」の五つである。本稿では蕉風の確立した「漢詩文調」から「軽み」までの発句と連句の表現の歴史を論じた。

キーワード 芭蕉、春の日、あら野

目次

芭蕉の発句と連句の関係と歴史

芭蕉の発句と連句の関係と歴史

『鶴の歩み百韻』（貞享3年正月）の興行から、ほぼ1ヶ月後、芭蕉は参加していないが、荷兮を中心とした名古屋の蕉門がその翌月の3月にかけて、春季を発句とした三歌仙を巻いた。そして、三歌仙の後に『冬の日』に倣って、「追加」として表6句を加え、四季別の発句、総計58句（芭蕉は3句、ただし歌仙には参加していない）を入集し、その年の貞享3年の8月に半紙本一冊として京都の書肆から『春の日』として出版された。三歌仙の巻頭と発句篇の末尾に荷兮の発句が置かれており、名古屋の荷兮の編集の意図が色濃く反映された撰集の体裁になっている。宮本三郎氏によれば^[1]、蕉門の次の次の撰集「『阿羅野』序からも」「成立した巻々は、或は出版までに、江戸にいた芭蕉の校閲指導を経たらしいことは」「ほぼ察せられる」とされる。

『春の日』の撰集は、芭蕉が指導した画期的な撰集の『冬の日』五歌仙を意識しており、撰集のネーミングは、『冬の日』の続篇の意味合いをもってつけられたことは間違いない。また、連衆には『冬の日』に見えなかった新たな人が加えられた。

江戸蕉門の『鶴の歩み百韻』が、連歌を知らない世代によって観念的に連歌様を模倣して巻かれたために、その作品は「連歌」となった。尾張の連衆は、これに比して、『冬の日』を模範として芭蕉抜きで、季節を春にして試みることで、歌仙の姿は、江戸蕉門の『鶴の歩み百韻』とは別様のものとなった。そして意識的に畿内の春の景情を演出した為に『冬の日』の持っていた、荒涼感や風狂性は影を潜めた。

例えば最初の「春めくや」歌仙の発句、脇、第三の

春めくや人さまへの伊勢まいり	荷兮
桜ちる中馬ながく連	重五
山かすむ月一時に館立て	雨桐

と、初裏8、9、10句目は、

わやへとのみ神輿かく里	重五
鳥居より半道奥の砂行て	昌圭
花に長男の紙鳶あぐる比	李風

となっていた。まず、発句と脇で伊勢の参宮でにぎわう人々の様子と桜の花びらが散る中を馬が途切れることなく街道筋を歩み行くのどかな景を活写した。第三は引き上げの月で、本来は5句目の長句に据えられるべきはずのものがここへ持って来られた。新日本古典文学大系の注釈者は、この句に対して、「春は普請のとき、昼の間は霞にさえぎられてわからなかった山の一角に、去年までは見えなかった棟高き家が、夕日に照り映えて見える。」^[2]と解した。ところで、第三は俳諧の作法として転じなければいけないし、発句ではないので「切れ」はない。この注釈者によると「山かすむ」とそれ以後の措辞との間に時間の経過をどうも見ているようである。発句ではないので、それは無理である。従ってこの句は「山かすむ」朝の時間に、「一時」即ち、ほんの少しの間、有明の弱い月の光によって、「館^{イエ}」が見えた（「立て」）ということであろう。「館」の「イエ」のルビは元々、本文にあったもので、「タチ」と読まないで欲しいと思って付られたのだろう。歴史的仮名遣いから言えば、「イへ」が正しいが、「タチ」と読ませてしまうと、下五の「立て」と繰り返しになってしまうので「イエ」としたが、「館」は「タチ」（中世の城）の意で使ったと思われる。何故かという、次の李風の4句目が「鎧ながらの火にあたる也」で中世軍記の世界として展開しているからである。従って李風は雨桐の第三の「館^{イエ}」の文字を確認してから詠んだと考えられるのである。

ところで、この第三は、春を表す、「かすむ」（＝かすみ）の春の到来を示す本意を温存して、その短い時間帯を有明けの月に照らされて一瞬の間見えた「館^{イエ}」によって表現した長句である。句中の雅語としての本意を温存しつつ、それを微視的な視点でもって観察するというのは、『春の日』の表現方法の基本的なあり方だった。それが早くもここに表れているということである。しかしながら、春の景が3句続けられ、変化が少なく、すべてが景で単調な運びとなっている。

「わやへと」以下の3句は、初裏の8句目、9句目、10句目である。先程の発句、脇、第三後、中世軍記の世界、中国種、江戸の遊郭の世界へと展開して、これらの3句となった。8句目は前句の「鏡」から、神社が連想され、「神輿^{ミコシ}」が出てきたわけであるが、次の9句目が「鳥居」で展開がなく、10句目の「紙鳶^{タコ}」揚げ合戦の吉凶の神事を境内で興じているという

ことで、ここでも句の展開が全くなく、『冬の日』の欠点を受けついだ形となっている。

この変化の無さは、宮本三郎氏が指摘している、第三歌仙「蛙のみ」の、「前句の『其人』」^[3] 付けとでも称すべき、以下のような平板な付け方にも表現されていた。

あらましのごこね筑摩も見て過ぬ	野水
つらへ一期聳の名もなし	荷兮
我春の若水汲に昼起て	越人
餅を喰ひつゝいはふ君が代	旦藁

名残の裏の1、2、3、4句目で、1句目は、名残の表の冬文の12句目中の「おどり」（＝盆踊り）から、祭が連想され、「あらまし」即ち兼ねて計画していた畿内のローカルで著名な奇祭、「ごこね」（洛北大原）祭と「筑摩」（近江筑摩神社）祭を見てきたの意。そして、この「あらまし」の句は、前句の「鳥羽の湊のをどり笑ひに」（鳥羽の湊の盆踊りをたのしもう）の理由付けになっている。

2句目の「つらへ」の短句は、「ごこね筑摩」などのあらゆる祭を見尽して来た裕福な男が、「つらつら」つまり、よくよく考えて見ると、「一期」即ち一生の間、嫁に迎えるべき「聳」がなかったの意となる。何故、「聳」がいなかったかというところ、この男の一人娘が亡くなってしまったからではなかろうか。「ごこね」も「筑摩」も男女の性愛に関係する祭で、この句は恋の句となっておりそこから前句の「其人」の「聳」を思い付いたのだろう。また、「あらまし」と「つらへ」は「述懐^[4]」の言葉である。「述懐」とはこの世の我が身の生き難さを嘆くことであり、中世和歌以来の歌題^[5]であった。荷兮のこの句は、中世和歌題や連歌におけるわが身を嘆く理由に、近世的な家の断絶による不幸の意識を持ち込み、その立場から詠まれた。野水の「あらまし」は遊山計画位の意だろうが、「あらまし」は先に述べたように連歌において「述懐」の重要な語句^[6]である。用例としては、何らかの期待がついてしまうという嘆きの文脈^[7]の中で「あらまし」は使われ、長句や短句の初五や中七に用いられる。野水の『春の日』の「あらましの」の長句は、連歌の雅語として意図的に取り上げられ、それを、裕福な男の遊山の計画の言葉として組み換えられた。連歌では、その期待（＝あらまし）は必ずついて嘆く文脈で使われるのだが、野水の場合は見事に完遂され、連歌の文脈を江戸の享乐的な遊山の世界によって裏切った。次の荷兮の「つらへ」から始まる句は、「あらまし」の「述懐」の術語に刺激されて詠まれたものと思われる。『春の日』は雅語を近世の俗語（世界）によって読み直しており、『猿蓑』で完成される、前段階を形成しつつあった。これが一つの特徴である。

名残の裏の3句目の「我春の」の越人の長句は、前句の「聳の名もなし」を聳という名前を一生持たなかったとして、「聳」「其人」の気楽な元旦の光景を詠んだもの。この句で着目すべき言葉は「若水」であろう。「つらつら」が連歌における「述懐」に分類される言葉であるのに対して、「若水」は「水辺^{すいへん}」に分類される言葉である。上野祥三氏は『古典講読シ

リーズ『芭蕉七部集』^[8]において、これ迄は連句の付合語分類する際に、四季、雑、花、月、恋のみしかして来なかったことを反省して、芭蕉より旧世代の人が作った俳諧作法書『当流増補番匠童』を参照しつつ『冬の日』第一歌仙、『春の日』第三歌仙の読みに「神祇、釈教……」の「句数」(連続可能数)「去嫌」(最小間隔数)をも検討項目に加えた。氏によれば、その3句前に冬文の「鳥羽の湊のおどり笑ひに」^{くかず}があつて、「鳥羽の湊」が「水辺」なので3句去のルールに抵触するという。しかし、「鳥羽の湊」は雅語ではなく俳言である。尾張の蕉門の連衆は連歌にたけていて、あくまで3句去のルールは雅語間で適用されていたのではなかろうか。ところで、越人の長句は、「若水」が浮いている。連歌の寄合語書、『連珠合璧集』の「若水とアラバ、春のたつ、くむ、むすぶ、とくる水」のうち、「若水」は「くむ」(汲)と接続し、現実の正月行事がこの句のうちに現出し、聳ではないため、昼まで寝正月をしていた男を詠むことで、「若水汲」の雅の世界がにわかに卑俗化された。

名残の裏の4句目の短句は前句の自墮落な男、「其人」の「いはふ」様を付けた。この句では「君が代」(聖代)が連歌の雅語であり、全体の中でやはり浮いている。聖代の正月を祝うのにはおごそかでなければならないのに、「餅を喰」うという本能的な行動を詠むことで近世の庶民の太平の世の感覚がこの句には写し出されている。ここでも「君が代」の雅の世界の言葉を新しく読み直し、組み換えた。今まで見て来たように付合は「其人」付けで、世界が展開して行くことはほとんどない。しかしながら、連衆の中では、連歌で用いられた雅語を意図的に使用して、近世の現実から把え直そうと試みられている。

今まで見てきたように「あらまし」「つらへ」「若水」「君が代」のそれぞれの句において、それぞれの連歌の雅語と連想関係にある語群を裏においてそれから導き出される世界を近世の景情によって(=言葉によって)意識的に組み換え、新たな世界を創造し、卑俗化し、併せて雅語そのものの意味の拡大を尾張蕉門の連衆ははかろうとした。

例えば、先程引用した名残の裏の1句目の野水の「あらまし」の3句前も野水だが、それは「暮うちを送るきぬべ」の月」(名残の表 11句目)の短句であった。前句の朝の麦畑の光景、「朝毎の露あはれさに麦作ル 旦藁」に、暮うち同志の別れの情を、男女の別れの際のてん綿たる情を示す雅語、「きぬべ」で表現した。夜通し、暮の相手をしてくれた男に対する気持を「きぬべ」と表現することで、平安期以来の和歌世界での意味が、この句におおいかぶさり、なおかつ、この言葉がこの句に強引に置かれることで、1句を深くした。この言葉は恋の詞で、恋を一瞬、明示しているが、トータルでは恋の意ではなくなっている。野水の実験的な試みである。

「あらまし」以下の4句は、「あらまし」「山つらへ」が「述懐」の雅語で付いており、「つらへ」以下の3句は、「聳」→「若水」→「君が代」の言葉の連想で付いている。そこから、それぞれの句における雅語(世界)と俗語(世界)の景情の関係の検討に入り、前句と後句が連環して進行していったように見受けられる。そして句作りがそのことに集中され、出来事のダイナミックな展開にまで目を向けられなかったことが、前句の「其人」付けの平板化の付合につながったのだと思われる。

ところで、上野洋三氏は、『『冬の日』あたりから、急激に『俳言』のない発句、あるいは付句が増えてくる』^[9] ことを問題にしているが、貞享連歌体の流行期に当って、『俳言』のない発句や「付句」が増加するのは当たり前なのであって、私は、むしろ『春の日』においては「俳言」だけの付句の句を問題視すべきではないかと考える。『春の日』は、三歌仙の付句や、追加としての舟泉亭での表6句及び、発句、58句を検討してみると、雅語だけの句、雅語と俗語の句、俗語だけの句の三つに分類されるが、深淺の度合はあるが、全くの俗語だけによる卑俗な世界を描いた句は少ない。その意味で発句、58句の巻頭が、徳川幕府の連歌の宗匠、里村昌陸（昌叱の孫で里村南家）の連歌始めの、「松」の句への賛歌から始まることは象徴的であった。

昌陸の松とは尽ぬ御代の春 利重

この句はまず幕府の宗匠、昌陸が、徳川家に胡麻をすって、永代を約束する常緑針葉樹の「松」を必ず恒例の連歌始めの発句に入れ、「松平」の「松」もその中に掛詞同音として裏に込めたもの。そして「松とは尽ぬ」の謡曲の祝言曲、『高砂』のワキとシテとの「掛け合」の一節、「(ツレ) 松とは尽きぬ」を裁ち入れ、徳川家の「御代の春」を言祝いだ句である。ところで昌陸（連歌）へ倣うというこの物言いはこの撰集のあり方を暗示してはいないか。

さて、『春の日』は先に述べたように、『『冬の日』集を明らかに意識した続篇の性格を持つもの』^[10] だった。例えば、『春の日』「春めくや」歌仙の初裏の6句目の短句は、

傾城乳をかくす晨明 昌圭

で、「肌寒み一度は骨をほどく世に 荷兮」に付けられた。まず、「肌寒み」は「肌+形容詞の語幹「寒」に「み」の接尾辞が付いて、肌が寒い状態であることの名詞。「一度は」以下は、その理由の説明となって、「一度は骨を解き肉を爛らすべき世」^[11] の中を考えると、恐怖感のために肌寒くなり、鳥肌が立つことよの意。要するにこの句は、この句の前句の「雨の雫の角のなき草 雨桐」に、人が死んでやがて腐り、爛れ、骨になって行く様を観想し、それを思うと鳥肌が立つの意で、九想観がテーマの句である。前に、「野ざらしを心に風のしむ身哉」（『野ざらし紀行』の最初の詞書の直後の発句）の上五が九想観に基づくものであることを明かし、「しむ身」の連歌以来の本意を「野ざらし」の文脈とつなぐことで刷新したことを述べた。荷兮の「肌寒み」の付句は、実はこれ迄誰も指摘していないが、「野ざらし」の芭蕉の発句のリフレインなのである。即ち荷兮が芭蕉になり代って「野ざらし」と同義の句を変形してここに入れたのである。

荷兮は「春めくや」のこの巻で、もう一回、同じ遊びをしている。

朝熊おるゝ出家ほくへ 雨桐
 ほとゝぎす西行ならば歌よまん 荷兮

雨桐の句は名残の表の12句目。伊勢山田から二見へ通ずる間の朝熊山を出家が「ほくへ」の擬音語（パカパカか）を発して降りてくるこの句は、天和3年に画賛の入った形で芭蕉によって読まれた「馬ほくへ我をゑに見る夏野哉」を下敷にしているように考えられる。ところで、この画は中国文人たちの騎驢図を粉本にして描かれた^[12]と推測されているが、芭蕉自身も中国文人よろしく旅装して、中国文人氣取りでいた可能性も否定しがたい。とりわけ、この句は、「ほくへ」が印象的で、蕉門にこの形で流布した可能性が高い。従って、「朝熊おるゝ出家」は馬に乗っていたと連衆に了解されただろう。しかも、芭蕉の「馬ほくへ」の句が同時に思い起こされただろう。

さて、次の荷兮の句は「出家」と「西行」が付合語の関係（『俳諧類船集』延宝5）でよび起こされた。甲州路を下って行った時の翁（芭蕉）の句を出しましたね、それなら、あなた、御出家（西行）よ、今、「ほとゝぎす」が一声鳴いたが、あなたが西行なら、歌を一首詠んでくださいよの意。荷兮は「ほくへ」の雨桐の、芭蕉の句の引用を見て取って、すかさず、芭蕉のつい先頃の『野ざらし紀行』の「芋洗ふ女西行ならバ哥よまむ」の措辞を襲った。そこには芭蕉翁ならこう読むだろうということで間髪を入れず『野ざらし紀行』の発句を換えて芭蕉の代わりに荷兮が詠んだのである。

ところで、もう一度、昌圭の「傾城乳をかくす晨明」にもどると、この句は前句の「肌寒み」に反応して、苦界に身を沈める遊女が、自身の白骨の姿を思いやって、その明け方の夢から肌寒さを感じて胸元を思わずかきあわせるの意となろう。この「骨」は、前句の九想観から、小野小町伝承（玉造小町の衰老伝承）による「骨」（「されかうべ」）^[13]へと連想が飛び、「肌」との統辞関係で客に見離された「傾城」の「晨明」の光景の心情を思い浮かべて、前句とも併せて意味世界を形成した。元々、この句の二つ前の「文王のはやしにけふも土ついで 李風」の中国種の句が二つ続いていて、「肌寒み」の句の「骨」は、杜甫の『兵車行』の「生男埋没随百草」「古来白骨無人収」をふまえて、「角のなき草」との連関で思いつかれた。

ところで昌圭の「傾城乳を」の短句は「乳」がことさらに印象的である。そう言えば『冬の日』の「狂句こがらし」の歌仙の初裏の3句目で、「いつはりのつらしと乳をしほりすて」と重五が詠んでいた。この句は男の「いつはり」にあって、生んだ子と離され、張ってくる「乳」をつかみ出して、「乳」汁を「しほりすて」ねばならぬ境遇を詠んだものであった。この「しほりすて」の動作に女の悲哀が込められている。しかしながら、印象的だったのはこの句においても「乳」であった。『春の日』の「傾城乳を」の句は、「肌寒み」の荷兮に付けられてはいるのだが、実は『冬の日』の「いつはりの」も意識した句であったのである。どこかで出そうと思って昌圭はチャンスを伺っていたに違いない。重五の「いつはりの」は初裏の3句目で、一方、昌圭の「傾城乳を」は、初裏の6句目である。重五の場合は、「乳」を

つかみ出して「しほりすて」たのだが、昌圭の場合は「乳をかくし」たのである。「しほりすて」を『冬の日』で詠んだのは重五である。この『春の日』の「春めくや」歌仙でも重五は参加している。昌圭の前句に付け、しかも、『冬の日』の重五の句を踏まえて詠んだことに、荷兮と重五は恐らく苦笑したであろう。このように『春の日』は句の付合に前句のみならず、『冬の日』も踏まえて付けるという、二重の意味合いを持って付けられているのである。

また、例えば、名残の裏の4句目の長句、

記念にもらふ嵯峨の^{ちさはた}菖畑 重五

は、前句の「世にあはぬ局涙に年とりて」の、平安朝の古物語の一場面に付けられたものだが、落魄してリタイアした「局」が「記念」に「嵯峨」で「菖」(^{かたみ}チシャ)をもらって生活している様子を具体的に付け加えた句である。「記念に」のこの句は、「世にあはぬ」に付けられたものだが、前年に巻いた『冬の日』にも「記念」と「菖」は、芭蕉と野水の長句と短句に実は出ていた。「記念」は、『冬の日』では名残の表の3句目で、

ぬす人の記念の松の吹おれて 芭蕉

で、「いまぞ恨の矢をはなつ声 荷兮」の中世軍記の連関によって付けられたものである。この句、「記念の松の吹おれ」た場所を背景として、「恨の矢」が放たれたということであろう。前句の劇的な句とともに、「記念の松」は尾張蕉門の中で印象に残っていたことは想像に難くない。

一方、「菖」は、芭蕉の句から3句後で、

冬がれわけてひとり唐菖 野水

の名残の表の6句目であった。前句は、「笠ぬぎて無理にもぬるゝ北時雨 荷兮」である。句は「笠」と「時雨」がセットで、芭蕉が風雅の為に漂泊していたと勘違いしていた、中国の文人、宗祇や仮名草子の主人公、竹斎のイメージなどが付け加えられた風狂の士の芭蕉自身以上に自分、荷兮は、風狂心に浮かれているという意の付句である。

野水の「冬がれわけて」の短句は、「唐菖」(不断草)を「ひとり」とその孤高さを擬人法的に表現し、前句の「無理にもぬるゝ」風狂人が、「冬がれ」の中で青々^[14]としてすくと立っている「唐菖」に、自己の理想を重ね合わせている。『芭蕉七部集』^[15]の注釈者は、この句を『古今歌集』の「君がため春の野に出て」の「諧謔」としたが当たっていないであろう。

重五の「記念にもらふ嵯峨の菖畑」の短句は、『冬の日』のこれらの荒涼たる風景や、孤高の風狂の士のイメージが重ね合わされた「唐菖」を踏まえつつ、王朝の古物語の「世にあ

はぬ」に付けられているのである。ところで、『冬の日』で使われた文脈の中での悽愴感を如何に脱却して行くかが、『春の日』の課題であった。その為、意図的にこれらの言葉を使い、『冬の日』との違いを鮮明にする必要があった。『冬の日』の中世軍記や風狂の世界から『春の日』では世界を王朝の雅の世界に移し、「記念」や「苳」をその文脈の中に置くことで、これらの近世語が、古物語の中に納まった。「記念」は、「ぬす人」のまがまがしさを離れ、「記念」(形見)の意味の本来性を回復した。そして、「苳」は下に「畑」が接続して、風狂の孤高の士のイメージを離れて、冬の貴重な食料としての野菜へと転じてにわかに現実的な意味を帯びて近世的な景を構成して行く。

『春の日』歌仙のもう一つの特徴として、挙げられるのは「俳言」のない句の増加^[16]である。そのことによって、名古屋を中心とする尾張の蕉門が、雅語のみで構成される連歌との違いを測りつつ、貞享連歌体の流行する中で、どのように表現を構成して行ったかが問われることになろう。

『春の日』の3番目の歌仙には、「三月十六日 旦藁が田家にとまりて」の詞書がある。「旦藁は杉田氏」で、「意水庵と号し、名古屋の菓子商」^[17]という「旦藁が田家」とは、恐らく「名古屋郊外」の「草庵」^[18]であろう。それを編者は「田家」と見立てたのである。即ち、ここに集った連衆が、この場所で「田家」の風流を尽くそうというわけだ。即ち、この歌仙が『冬の日』の芭蕉の加わった第5番目の歌仙の、

田家眺望

霜月や鶴のイタならびみて 荷兮
冬の朝日のあはれなりけり 芭蕉

を意識して、対抗する形で興行されたように見受けられるのである。ところで荷兮と芭蕉の発句と脇は、一見、連歌に見紛うような景を構成している。上野洋三氏によれば、「『俳言』を欠く脇句を付けた芭蕉の『作意』は、『田家眺望』という前書を歌題に見たてて、一首の歌に仕立てた所にあった」^[19]という。上野氏の言う「歌」とは連歌の謂に他ならない。さて、『春の日』の3番目の歌仙は、先の詞書に続いて、

蛙のみきゝてゆゝしき寐覚かな 野水
額にあたるはる雨のもり 旦藁

であった。主賓は野水で、ホストは旦藁で、発句、脇を分担した。野水の句は発句なので、句意に旦藁への謝辞があると見なければならぬ。恐らく、3月15日に、執筆(=記録者、誰だか不明)を含めて、5名が名古屋郊外の旦藁の草庵に来て、その翌日の草庵での歌仙興行が「蛙のみ」歌仙なのだろう。そうすると所々に、名古屋周辺の旅中の光景がこの歌仙に読み込まれていることが納得できる。

野水の句を旦藁への謝辞と見た時、中七の「ゆゝしき」と「寐覚」が問題になる。まず、「寐覚」だが、元禄11年に出版された、連歌の作法書『産衣』^{うぶぎぬ}によれば、「面八句の内にもする也」とあるが、「異本二ね覺十句の内にはせぬなり。」^[20]とあり、この言葉は、実は基本的には、初表に出してはならない雅語なのである。連歌の寄合語の手引き書の『連珠合璧集』（文明8年以前）によれば、「老トアラバ」「ねぞめ」とあり、また、「時雨トアラバ」「ね覺」と出ていて、「時雨」の本意の無常の寄合語として連想された雅語であった。要するに、「寐覚」は老人の早起きであり、その時の過去の追憶の感慨と人生の無常（死）を呼び起こす言葉として連想された雅語なのである。これを詠んだ、名古屋の旧家の名士で後に茶人として名を馳せる野水は、この年、数え年、38歳であった。また「蛙」は、先の『産衣』によれば、「暮春の方」（晩春の季節）とあるが、伝統的な「蛙トアラバ」「井出 山吹」「水にすむ歌」と違い、ここでは雅語としての本意を消滅させ、「田家」のまわりのリアルな「蛙」の意となっている。しかし、本意を一方では意識しており、それを踏まえてリアルな「蛙」を現出させたのである。

次にそれに接続する「きゝてゆゝしき」だが、先程、述べたように「ゆゝしき」がやはり問題になる。「ゆゝし」は本来不吉等を意味するマイナスイメージを持った平安期の語彙だが、中世には程度が、はげしいのプラス（素晴らしい）とマイナス（非道い）の意味にも拡張され、用言に修飾する形^[21]で使われていた。上野洋三氏によれば、元禄13年刊の『和歌八重垣』という和歌ことばの辞書では、「ゆゆしき」は「物をほめていう詞也」と説明されて、プラスの意味で使われているが、一方で、従来の「いまいましき心にも用ふ」として、両義的な使用があると指摘している。野水は、もちろんプラスの意味で使っているが、一方で、次の「寐覚」の雅語に続くように、マイナスの意味も喚起されるような含みも持たせて使っている。

「寐覚」は、先程、述べたように老の「述懐」で、死の不吉さの意味が含まれていた。この野水の発句は、38歳の自己自身を、ことさらに老人らしく振るまって、旦藁の名古屋郊外の別邸での宿泊の謝辞を上五、中七でまず表面的には述べた。そして、中七の「ゆゝしき」の両義の意味を、座五へ続けて、マイナスの意味へと転換し、「寐覚」で老の「述懐」を述べることで連衆を落語のオチのように爆笑させたのである。「蛙」「ゆゝし」「寐覚」の雅語を使って、連歌世界を如何にはずすかを試した発句なのである。即ち、「ゆゝしき」が言い掛けで、上五と中七の最初の接続部が俳諧で、次の「ゆゝしき」が二重の意味を持たせられ、座五の「寐覚」までが連歌の発句という按配である。しかも、「寐覚」を詠んだ本人自身が当年、38才ということでその老の「述懐」のアンバランスから笑いを意図的に演出した。

旦藁の脇は、自分の別邸が、「はる雨」のもる草庵である為に、「額にあた」って寝覚めてしまったのでしょうかと、謙退の挨拶で応じたが、野水のように手の込んだ趣向は、ここではこらしていない。「春雨」は「なく蛙」から連想されたもの^[22]だが、「春雨は、音なく、ふるともわかぬよ」^[23]の本意をもって、従来、その「軒」から落ちる「音」に着目されて詠まれてきたが^[24]、それを、「額」に落としてここでは俳諧化した。ところで追加として、『春

の日』は前に述べたように発句が58句あるが、「春雨」の句はない。また、七部集の次の『あら野』でも2句しか掲載されておらず、しかも伝統和歌がはぐくんできた本意から逸脱した形で詠まれている。芭蕉の「春雨」の発句はすべてで6句あり、『炭俵』（元禄7年）所収の「春雨や蜂の巣つたふ屋ねの漏」は、恐らく、旦藁のこの脇から発想されたものと思われる。

ところで尾張蕉門は、元々は、貞門に属し連歌にかなり精通していたと推測されるのである。句を見て行くと連歌と対峙しつつ如何に俳諧化して行くかに腐心していた様子が伺われる。

『鶴の歩み百韻』の江戸蕉門は貞享連歌体の流行の中で、連歌を知らないが故に、連歌様の文体の俳諧をしてしまった。それに対して、貞門で連歌との彼此の違いに意識的で句作りの差の違いの訓練を受けていた尾張蕉門は、俳言のない句を歌仙の展開で入れつつも、雅語を見直し、俳諧化をはかることが出来た。例えば、同じく、「蛙のみ」歌仙の、名残の表の1句目の俳言のない荷兮の句、

永き日の今朝を昨日に忘るらん

は、春の「永き日」の本意を、「今朝」を「昨日」と間違える程だと大袈裟に表現することで俳諧化した。『春の日』では、『冬の日』にも増して、俳言のない句が増したが、雅語の本意を近世的現実から読み換え、連歌の寄合語の綱目による伝統世界から雅語を解放し、連歌との対比で、雅の世界を俗の世界に取り込んだ。

ところで、『春の日』の発句についても俳言のない句がかなりある。だがそれを雅語の扱いを換えることによって、（本意を拡張することによって）俳諧化をはかっているという事実が一方にある。それは、貞享連歌体の流行の中で、尾張の蕉門の連衆が表現を工夫することで得られたものである。即ちこの時期は『猿蓑』の着地点に向かって、表現の模索期なのである。以下、『春の日』の発句の表現のあり方を見てみよう。ところで『春の日』は芭蕉抜きであったために、かえって連歌に同一化することなく、尾張蕉門の考える、貞享連歌体の一つ形を示したものであった。それは雅語をどのように近世の現実に沿わせるかという課題に答えるものであった。発句においても、それは続く。即ち雅語を多方面から眺め、その可能性を探ったのである。そのことで雅語は、これまでの伝統世界での言葉の綱目から解放され、新たな美的な世界を形成する。ただし、一つ間違えると、本意を機知的に取り扱って、談林や貞門に逆戻りしかねない危険なものであった。その為雅語としての季節を如何に取り扱うかが読み解くポイントとなる。さて、『春の日』の発句は連歌同様、貞享連歌体流行の風潮の中で、御多分にもれず、叙景句が多いのが特徴である。

ところで『春の日』の発句の順序は、最初に春夏秋という『古今和歌集』以来の勅撰集の部立に倣い、次に屏風絵に対する発句が1句、次に和歌題の句が3句続く。そして、冬の句が1句あって、芭蕉の旅泊と送別に関する句が総計、5句（4句と1句）となっている。屏風絵に対する発句は、中世の屏風歌に倣ったものであり、和歌題の3句の発句も題詠歌になら

ったもので、ともに、和歌に対する憧憬に基づかれて詠まれている。貞享連歌体の流行は連歌への憧れを通して、和歌をも呼び起こした。芭蕉の旅泊（「芭蕉翁を宿し侍りて」）と、芭蕉への送別（「芭蕉翁をおくりてかへる時」）はセットになっており、これは、漢詩題の「送別」（送る者が、送られる者に手渡す詩）がまず、思いつかれて、そこから漢詩題の「行旅」（旅の感懐）が連想され、「冬」の部に続く位置として、ここに構成されたと考えられる。芭蕉の旅宿と送別の発句の季はすべて「冬」である。そして以降の『あら野』（元禄2年か3年）に発句の撰集の際の詩題の項へと発展する。即ち、『春の日』に連歌→和歌の連鎖を経て漢詩をもどいた発句の試みがここで実験的に試みられているのである。

最後に荷兮の句、「あたらしき茶袋ひとつ冬籠」で終わっているが、これは、『春の日』が、「春めくや人さまへの伊勢まいり」の歌仙興行が荷兮の発句で始まっていることの首尾統一性を持たせる為である。「あたらしき」の発句には「隠士にかりなる室をもうけて」の詞書が付いているが、「隠士」とはもちろん芭蕉のことである。恐らく、荷兮邸で芭蕉の為に部屋を一室、用意したのであろう。この句はその質素な閑居にふさわしい茶を煎じて飲む為の葉茶を入れた茶袋を用意しようという意である。芭蕉を理想的な隠者に見立てて、その「冬籠」にふさわしい「茶袋」を用意して、おもてなしをしたいという荷兮の挨拶句で、ここで『春の日』は満尾している。

元に戻って、まず春の句を挙げてみると、

初春の遠里牛のなき日哉	昌圭
鯉の音水ほの闇く梅白し	羽笠
先明て野の末ひくき霞哉	荷兮
古池や蛙飛こむ水のをと	芭蕉
傘張の睡り胡蝶のやどり哉	重五
麓寺かくれぬものはさくらかな	李風
藤の花たゞうつぶいて別哉	越人
蚊ひとつに寐られぬ夜半ぞ春のくれ	重五

伝統的な和歌・連歌によって形成されて来た雅語の本意を近世的な現実と折り合いを付けて行くか、それが『春の日』の問われた点だった。ところで「年頭にさいして」「改年のよろこびをこめて句を詠むならわし」を「歳旦吟と称した」^[25]のは周知の通りである。春の最初の5句はすべて歳旦吟である。最初に引用したのは3番目の句で、上野洋三氏の言うように「都鄙立春」^[26]の和歌題を踏まえて作られた発句である。本来なら都鄙遠近を問わずに新春が迎えられたことの有難さを詠むのが本意だが、昌圭の句は牛が正月の商品を都へ運んで行って、都から離れたこの遠里では、「初春」のめでたさがまだ訪れてないの意となっている。この句は「初春」の歌題の本意をはずして、機知的に操作して、俳諧化した句である。

2番目に引用した羽笠の発句は、下五の「梅白し」をどのように詠むかを腐心した結

果、生まれた句。林和靖の「暗香浮動月黄昏」（『山園小梅』）は、梅を賞美するのにその色
を「香」によって気付き、たどるというようにして表現したが、この句は、まず、即物的な
「鯉の音」の導入によって始まる。「鯉の音」から、視線を池の方へ移し、「闇」の中から浮
かんだのは梅の白さだとし、林和靖の「暗香」に対して、梅そのものを出した。これもやは
り機知的な句である。

荷兮の3番目の引用句は、「霞」を如何に詠むかが課せられた使命で、なおかつ年明けとの
セットでの常套表現に工夫を加えて詠もうと試みた。まず「先明けて」の「て」の接続助詞
に、それに続く「野の末ひくき」の時間の、一瞬の幅の指定の意味を与えた。次に年明けと
同時に霞が立つ、和歌以来の本意を温存しつつ、年明けの一瞬の時間と、野原の遠方にかす
かに立つ霞の様子を描写した。この句には俳言がないが、連歌の発句を時間を見定めること
によって越えようとする努力の跡が見受けられる。

次に、芭蕉の著名な発句、「古池や」であるが、伝統和歌以来、「蛙」の本意は、「春の末」
のもので、「春の田、なはしろ、水、川、池、沼、沢、江、其外水辺に読」「夕ぐれなど声
あはれに鳴くよしをいひ」「又さびしき心をよむも相応」^[27]としたものであった。即ち、「鳴
く」蛙によって、晩春（「春の末」）の「あはれ」や、「さびし」さを人々は古来、詠んで来
たのである。芭蕉の場合は、蛙が水に飛び込んでたてる、かすかな音によって、晩春の、恐
らく「夕ぐれ」の時間帯の、「さびし」さを表現しようとした。また、突飛な思い付きに思
われるかも知れないが、『古今和歌集』の秋の巻頭歌、「秋きぬと目にはさやかに見えねども
風のをとにぞおどろかれぬる 藤原敏行朝臣」で敏行が、「風のをと」で立秋を表現したよ
うに、芭蕉は蛙の飛び込んだ「水のをと」によって実は晩春の情を表現したかったのでは
なからうか。芭蕉は「蛙」の本意を否定せず、「水辺」の「池」に飛び込む蛙の音によって、
セットで晩春の情を表現しようとした。また、前に^[28]述べたように、「池」を「古池」とす
ることによって、その蛙を聞きつけている「池」が隠逸を表示するものであることを併せ
て示そうとしたのである。

4番目の引用句、「傘張の」は、「胡蝶」を詠む目的で作られた。室町期の連歌師の発句を
集めた『発句帳』^[29]春部には、「蝶」の句は2句のみ掲載されており、その1句が『莊子』の
「莊園が夢」を詠んだもの^[30]である。しかし、「夢」と「胡蝶」が付合語として一般的にな
るのは江戸時代に入ってからのことである。ところで、先程の句に戻ってみると「傘張の」
の句の中七の「睡り」が、上五の「傘張」と下の「胡蝶」とに、ともに掛っており、羽を休
めて「胡蝶」が眠って「傘張」の夢を見ているように見える間、「傘張」が「莊周が夢」を
見ているとこの発句は解されるのである。「傘張」身分の風体の者が「莊周が夢」を見ると
いう所が、笑いだが、この句は「睡り」を介して、「傘張」の夢を、「胡蝶」の比喻で表現す
る貞門の手法に基づかれて作った発句だが、その比喻によって「胡蝶」自身も「傘張」の夢
を見ているように解され、『春の日』全体の中で特異な句となった。

6句目の引用句、「麓寺」の句は、「さくら」を賞翫する為に作られたが、まず、「さくら」
を木々に埋もれた山の「麓」に持ってくる。次に「かくれぬものは」の中七は、『和歌』の

世界では」「梅の花であったり、鶯の声であったり」するものをはずして、意外な「さくら」を出して、「さくら」の「霞にまぎれ」「雲にまぎれる」本意をはずして詠まれた。この句は知的な操作によって、作られ、本意を温存しながら、なおかつ、連歌の寄合語のパターンを利用し、それをはずす知的な操作によって作られ、結果として情の薄い句となった。

7句目の引用句、「藤の花」は、伝統的な本意の最たるもの、浪との関係で「藤の花」を表現する立場を捨てて、「春のなごり」を「うら」^[31] む心に着目し、貞門手法によって「藤の花」を人に見立て、「別」の名残りの情を表現した。即ち本意の拡張である。

8番目の重五の「蚊ひとつ」の発句は、『古今和歌集』の不眠の「^{ひかい}歌」^[32]の系譜に連なる。上野氏も『夫木和歌抄』（延慶年間成立）の「夏の夜は枕をわたる蚊の声のわづかにだにもいこそ寝られね」を注の最初に引用しているが、これらの不眠の「^{ひかい}歌」を意識して重五の発句は作られたのである。「蚊」はもちろん連歌の式目書や学書には掲載されていない。最初に俳諧の作法書に載ったのは『はなひ草』の季寄で、「五月」（夏）の部に掲載され、以降、夏の季として季寄として登録されることとなった。重五の発句の場合、「蚊ひとつに寐られぬ夜半ぞ」までの上五と中七までは、完全に夏と思わせ、下五の「春のくれ」でドンデン返しをする。実は上五の「蚊ひとつに」の「ひとつに」に伏線は張られていたのが、気付かないだろう。「春のくれ」の本意は言うまでもなく、春が過ぎて行くのを惜しむ、惜春の情である。即ち、伝統和歌以来の約束事では惜春の情のために寝られないのだが、それを上五の「蚊ひとつに」を置くことで、伝統の世界を卑俗化したのである。初期俳諧の方法によりかかりながら、そうではなく、俳諧の発句において、『古今和歌集』以来の「^{ひかい}歌」の系譜を意識しつつ、実験的に詠もうとした。そのように考えられるのである。

次に夏と秋の発句を検討してみたい。

ほとゝぎすその山鳥の尾は長し	九白
老聃日知足之足常足	
夕がほに雑水あつき藁屋哉	越人
箒木の微雨こぼれて鳴蚊哉	柳雨
雲折へ人をやすむる月見哉	芭蕉
閑居増恋	
秋ひとり琴柱はづれて寐ぬ夜かな	荷兮

最初の九白の「ほとゝぎす」の発句は、周知の、夏になって、その第一声を聞く為に夜通し待ちわびるという伝統和歌以来の本意を、『万葉集』の著名な人麻呂の和歌の序詞の一部を裁ち入れて、相聞の歌の恋の情を「ほとゝぎす」の初声への思いに転換して、俳諧化した一句。手が込んでいるが、貞門手法そのまま、知的操作によって笑いを演出した。情は笑いの為に雨散霧消した。

「老聃日」の詞書の付いた「夕がほに」の越人の発句は、和歌に道歌（仏教を説く）があ

るなら、俳諧では、老荘思想で対抗しようとして作られた一句。ただ、「夕がほ」の咲く「藁屋」の茅屋で「雑水」をすすって清貧の生活に満足していると詠んでも意図が伝わらないので、詞書を付けざるを得なかった。詞書がなければ発句のメッセージが伝わらない句で、句自体が自立していない。発句は一句で独立しているのが基本だが、そのルールを破ってまで、越人は実験的な試みを敢てしようとした。

3句目の引用句、「箒木」の柳雨の発句は、古歌、「苑原や伏屋に生る箒木の有とハミえて逢ぬ君哉 是則」^[33]による本意、即ち、有るか無きかわからない意味合を表現したもの。「箒木の」の「の」は下へ直喩としても接続しており、最終的には「鳴蚊」によって「微雨」を認識するということに、焦点は「微雨」の微細さにあてられている。引用していないが、次の塵交の「はゝき木」の発句も、本意をどのように表現するかで腐心し、結果として日常の微細な観察へと目が向けられ、出来上がった句。『春の日』の本意を（伝統）を生かしつつ、新たな表現は如何に可能かで工夫された一群の発句群にこの句は入り、その中でも秀逸の句。箒木の葉にたまった「微雨」が「こぼれ」落ちて、蚊が一瞬の間だけ鳴いた。蚊の一瞬の鳴き声を「微雨」との取り合わせでとらえており、芭蕉の「古池」やの一瞬の音の描写と通ずる。「古池や」が『春の日』に撰集された必然性がここにもある。

4句目の「雲折へ」は、前に取り上げたが、仲秋の名月の「月見」を賞美する為に、西行歌を裏に隠して、雲に隠れた「月」の中世美学による斜に構えた鑑賞美の姿勢を、それは「人をやすめ」させる為に雲がしたことだとして俳諧化した句。雲を擬人的にとらえて、ややもすると貞門句のように単純な笑いに墮す危険性もあった。しかし、それを救ったのは「人をやすむる」の安堵感を表現する「雲」との取り合わせである。ここにオリジナリティーがある。

最後にあげた荷兮の、「秋ひとり」は和歌題を句にしたもので、その前句の同じ荷兮の「こぬ殿を」も和歌題で女の立場（トランス・ジェンダー）で詠むのも和歌に倣ったもの。要するに、俳諧が和歌にすり寄って、生まれた句。一人、男を待つ女の思いを「琴柱はづれて」と空しい音で表現した所が手柄となっている。秋の夜長の中での女の恋の情を「琴の糸が湿って緩んで」^[34]飛んだ音とその後の空虚感で示した。先に示した、芭蕉の「古池や」と手法は同じ。

最後に、冬の季だが漢詩題の「行旅」と「送別」をもどいたと思われる2句を引用して、『春の日』をまとめたい。

馬をさへながむる雪のあした哉	芭蕉
この比の氷ふみわる名残かな	杜国

芭蕉の句は恐らく門人から慫慂されて、「芭蕉翁を宿し侍りて」の詞書を持つ句群の3番目に入れられたのであろう。雪の本意は、「山里などは路たえて問人もなく、淋しく、冬ごもる心」^[35]にある。芭蕉も「酒のめばいとゝ寝られぬ夜の雪」として本意に沿った句もある。

しかし、この句は、馬までも一面の「雪のあした」には新鮮に見えてしまうということで本意を全く意識してない句。後の軽みの句の先蹤句。

杜国の句は、「芭蕉翁をおくりてかへる時」の詞書が付せられていて「送別」の名残り惜しさの情を述べた句。「氷ふみ」は、『連珠合璧集』の「氷トアラバ」「踏む」の寄合語による。ただし、「送別」の名残りの情を表現するのに「氷」を踏み割る動作がもたらした感覚で、表現した仕方が新しく、類型がない。感覚表現をみがいた『春の日』の成果による。

これまで、見て来たように『春の日』は、貞享連歌体の流行の中で別の有様を示した。江戸蕉門は連歌を知らない為に逆に連歌に限りなく近付いてしまった。しかし、尾張の蕉門は京と近かった為に貞門期に俳諧に入った連衆は連歌と俳諧の差異を熟知していた。その為に連句においても、発句においても雅語をあらゆるサイドが眺めて付合や句にして行った。その過程で、雅語の本意と向き合わざるを得ず、微妙で感覚的な景や情を発見した。『春の日』は連句に芭蕉が抜きということで、評価はされてこなかったが、是迄、見て来たように、雅語の本意の検討を通して、実は表現の可能性を追求した撰集だったのである。

『あら野』（元禄2年3月序）と『ひさご』（元禄3年6月序 8月刊）の蕉門の撰集を中心に、前後も含めて『猿蓑』（元禄4年7月刊）まで、道筋を以下、見てみたい。

編者は尾張蕉門の首領の荷兮で、編纂時期は、ようやく名声が高まって来た芭蕉が、「初回の」（「野ざらし紀行」＝高野注）「旅中に入門した各地の俳人衆からの」「招きに答える」^[36]『笈の小文』の吉野の桜^[37]を目指す旅と重なっている。

芭蕉は『あら野』の序文を元禄2年の3月に書き終えた同月に、『おくのほそ道』の旅に出掛けた。

元禄2年は西行の500年忌である。『笈の小文』の元禄元年の旅は、「そろにうき立つ心の花の、我を道引枝折となりて、よしの、花におもひ立んとするに」の一節があり、『おくのほそ道』の冒頭部の一節と全く同一の動機によってなされたことが分かる。

さきほどの「我を道引枝折」の「枝折」は西行の著名歌、「吉野山こぞの枝折の道かへてまだ見ぬ方の花をたづねむ」（新古今・春上）を明らかに意識^[38]して使ったのであろう。西行イヤーとでも言うべき年の前年の『笈の小文』の旅は、西行追慕の旅でも恐らくあったろう。

西行は、平重衡によって焼き払われた東大寺大仏殿再建のために文治2年（1186）の秋に、高祖を同じくする（いわゆる秀郷流藤原氏）平泉の秀衡を頼って、砂金勧進で、－『吾妻鏡』^[39]や『山家集』^[40]から－2度目の旅をしたことが分かっている。500年忌に合せて、『笈の小文』の旅はなされたし、『おくのほそ道』の旅と西行500年忌の「結びつきは、もはや決定的と言ってよ」^[41]いだろう。それなら、『あら野』と西行500年忌とはどう関係するのだろうか。

ところで、『あら野』の部立は、発句の部の巻一が、花／杜宇／月／雪の百句の部、巻二から五までが四季、巻六が雑で、巻七と巻八が歌題のパロディーのそれぞれ構成となっている。それに「貝外」（付け足り）として、連句（歌仙が九巻、半歌仙が一卷）が付いている。

大事なのは、この時、蕉門の内部では編集のスタイル（部立のあり方）が、まだ決まっていなかったことである。例えば、『冬の日』は五歌仙、『春の日』は三歌仙に「追加」としての表6句と春夏秋冬の58句の発句集だった。これから以下、述べるが『あら野』の部立のスタイルは、『猿蓑』（元禄4年7月刊）直前まで、蕉門の中で、即ち、『いつを昔』（元禄3年4月刊）、『俳諧勸進牒』（元禄4年5月刊）まで－ただし、『其袋』（元禄3年6月序）、『ひさご』（元禄3年8月刊）を除く^[42]－冒頭に和歌の百首歌、あるいはそれに倣って百句を並べるということで踏襲されることになるのである。『あら野』は発句集で、歌仙は付け足りなのだが、実は蕉門におけるこの時期の発句集の基本的なスタイルのプリンシプルだったのである。

『あら野』には、「元禄2年弥生」（3月）の芭蕉の序文があり、先行研究によって^[43]、西行の『山家集』の2首の歌をふまえて書かれていることがすでに分かっている。西行の場合は、『あら野』の不安の中で仏法によって「野守」（番人）としたいと願ったのに対して、芭蕉の場合は、『あら野』で果てしない広野を俳諧の現況ととらえ、途方に暮れた人々に対して、『冬の日』と『春の日』の過去の撰集を振りかえりつつ、『あら野』を新しい俳風の「道しるべ」（指針）としたいというのであった。

先に述べたように、『あら野』の「卷之一」が、「花 郭公 月 雪」の百句で、百首歌の見立になっており、西行の『山家集』の末尾の百首歌に倣ったものであることは、高橋庄次氏が説^[44]を出して以来、ほぼ定説化している。

西行の百首歌は、「花・郭公・月・雪・恋・述懐・無常・神祇・釈教・雑」の部立で、それぞれが十首ずつである。芭蕉は、西行の部立の最初の四つの歌題、即ち「花・郭公・月・雪」を巻一に据えて合計百句並べた。巻二から巻六までは、一般的な春夏秋冬の四季と雑の部立である。巻七は、最初に「名所・旅」の西行にはない部立で並べられ、その次に、西行の百首歌の歌題、「述懐・恋・無常・釈教・神祇」が巻八にかけて並べられ、最後に「祝」の部立で終わる構成になっている。要するに、西行の百首歌の部立が二つの部分に分られ、「名所・旅・祝」が新たに付け加えられた形に『あら野』の部立はなっているのである。

『あら野』は何故、このような部立になったのだろうか。「百首歌は法楽や追善その他色々な動機で詠作される」^[45]。当時の人たちは冒頭の部立を見て、西行500年忌の追善の意図は分かっていたであろう。ところが、そこに並べられた句は、西行の『山家集』の末尾の百首歌をふまえての句作りがなされたわけではない。しかも、西行の百首歌の部立の中に、一般的な部立と「名所」「旅」の部立が割って入り、最後に「祝」が付加されているのである。

『あら野』で最初に西行の百首歌の冒頭部を意識して、「花 郭公 月 雪」を並べた意図とは、それが伝統和歌で四季の最重要歌題であり、それを貞室以来の系譜の正統性を貞門や蕉門等の句で編集し直すことで、和歌に対抗的な形で、まず撰集したかったのであろう。もちろん、西行500年忌への追善の意味合は当然含まれている。次に、巻二から巻六までは、春夏秋冬雑の一般的な部立である。しかし、雑には、最初に「年中行事内十二句」として、「貞治五年（1366）の年中行事歌合・百題のうちから各一月選んで詠んだもの」^[46]がある。要するに荷兮による歌合の発句化（パロディー）であり、和歌に対する対抗意識がむき

出しである。雑の部の次の野水の「詩題十六句」は、慈円と定家が白氏文集の詩句を選んで和歌化した^[47]ものを更に発句化したものであり、俳諧でも和歌に負けず劣らず、この程度のことは出来ると俳壇に誇示したようなものになっている。

その次に続くのは、歌合の縁で、「鋸鋸目立」から、「馬糞搔」までは恐らく職人歌合の発句化を試みたのであろう。続く「李夫人」から「王昭君」までは中国の五人の美女を題として、古詩の1フレーズか2フレーズ（四言・七言等）を抜いて、発句として表現するとどうなるかを越人が示したもの。次の釣雪の「一日留主をする事侍りて」の前書を持つ、「卯辰巳午未申」の明け六ツから暮れ六ツまで時間を追って配列した6句は、『古今和歌集』の「俳諧歌」を意識してここに設けられたものではなかろうか。俳諧というジャンルが自己の正統性を主張し始め、『あら野』、はそれを確立しようとした撰集であると、ここまで見てくるとその感を強くする。しかし、その場合、この釣雪のような「卯」から「申」まで時間を追って配列するという機知的な有り方は、撰集のコンセプトからはみ出すものであろう。にもかかわらず、それをあえて、承知の上で、ここに入れたのではなかろうか。

それに続く、「所にありて生をたつ事是非なし」の前書きを持つ、仏教で言う殺生を業とする悲しみを詠んだ「山獣」から「川魚」までの5句は、巻三の貞室の謡曲『鶉飼』を典拠にした発句に芭蕉以下、蕉門の三人が和した発句から殺生を業とした地獄界からの救済を求めたテーマの連作に続いて、漁師や虫売りまで職業を広めて、作句されたものであろう。しかし、テーマ設定が近世的な発想ではなく、和歌を意識して、ここに置かれたとしか考えざるを得ない。

続いて置かれたのは『莊子』の3篇と『古文後集』のフレーズ^[48]を発句に翻訳したもの。発句はそのフレーズを傍に置いてみないとその意味はつかめないものであるが、発句の可能性を追求した作句群となっている。これらは、これまでも作句された手法に基づいているが、これまでは典拠はバラされたことはなかった。あえて、典拠をバラしてしたのは、自分たちの表現の精緻さを見せたいがためか。

続く「藤房 師直 一休 法然」の題を有する4句は、『太平記』の登場人物と中世の高僧を二人並べて、そのエピソードと全体像を季の詞を巧みに使って表現しようとしたもの。これは中国の五美人に対応するような形で作句され、ここに置かれたのであろう。最後は「山岩」「海岩」の2題である。「山岩」は和歌を意識して、平地の「山岩」に対して、「おくやま」の「山岩」の「岩の角」がどのように減るかを詠んだ。和歌と対抗的な形で詠むことで、俳諧化した。同じ作者、湍水は、「山岩」の自句に対して、「海岩」はどのような状態かを詠んだ。「おくやま」の「山岩」は「霰に減る」のだが、「海岩」は、「苔」を取ることで磨かれると詠み、「山岩」の自句に対して、ツインにするためにわざわざ作られたもの。

先に述べたように、巻七と巻八は歌題構成（和歌の撰集のパロディー）をとっており、西行の百首歌の残りの部立を中にはさんで、冒頭に「名所 旅」を立て、巻八の最後に「祝」の部立を付加した。

ところで高橋庄次氏によれば、巻七の「名所」の一番目に、空米売買（米の先物取引き）

で保美（渥美半島の先端）に流され、芭蕉が寵愛（男色の関係にあったとされる）していた尾張の門人の杜国の「八重がすみ奥迄見たる竜田哉」を置き、巻八の最後に、

しばしかくれゐるける人に申遣す
先祝へ梅を心の冬籠り 芭蕉

と、芭蕉の句、即ち「かくれゐるける人」（＝杜国）を置いたのは、「巻七と巻八を」「一つにまとめる編集意図」^[49]によるものだという。

杜国の「八重がすみ」の巻頭句は、寂連の「かづらきや高間の桜さきにけり立田の奥にかゝる白雲」（『新古今和歌集』・春上）をふまえて、かかっているのは実は「白雲」ではなく、「八重がすみ」だったということで、寂連の歌によって名所の「竜田」を尋ねたが、という体裁になって俳諧化している。杜国は芭蕉の『笈の小文』の旅のお供で、元禄元年3月19日の吉野行脚から、5日の上旬頃、京で別れるまで一緒にいたので、大坂へ行く途中、竜田山を遠望したと考えられるが、竜田山を直接登ったことは恐らくないだろう。杜国のこの句から、名所（歌枕）と季の詞を合せた句が続くのだが、杜国の句が「八重がすみ」となったのは立春を表現する「かすみ」の雅語によって四季の巻頭に無理にでもしなければならなかった事情による。ちなみに、「名所」部の最後の句は、如行の「夜るの日や不破の小家の煤はらひ」で、年末（＝「煤はらひ」）になっている。

そもそも、「名所」という部立は蕉門の撰集になかったし、連歌の賦物を通してそもそも「名所和歌」というスタイルは誕生したものだった。『あら野』の編者、荷兮は、新たな試みとして名所和歌の発句版として、ここに持って来たのではなかろうか。杜国から如行の句まで全部で29句、杜国の立春から、如行の歳暮まで四季の景物（季の詞）に沿って一年のサイクルの順序に並べられている。高橋氏の言うように、巻七の巻頭の杜国と巻八の保美に蟄居している杜国への、梅に託してのエールは統一されており、この撰集の編者の「編集意図」ははっきりと見てとれる。そして、なおかつ「名所」の内部においても、立春と歳暮で四季の部立で統一されているのである。この前の一般的な四季の部立に続く、巻七と巻八は明らかに意図的に仕組まれたものと考えられる。そして、「名所」の部立を最初に持って来たのは、この画期的な「部立」によって俳壇を驚かそうという目論みによるものではなかったか。

次は「旅」の部立であるが、「羈旅」は和歌の部立で一般的である。「名所」の次に持って来たのは、如行の「夜るの日や」の前が芭蕉の「星崎のやみを見よとや鳴千鳥」と関係しよう。「星崎」は『笈の小文』旅中の尾張の海辺の著名な歌枕（＝「名所」）で、次の如行の「夜るの日や」が美濃の著名な古関（＝「名所」）であった。そして、「旅」と記された部立の直後の2句は、

雲雀より上にやすろふ峠かな 芭蕉
大和国平尾村にて

花の陰謡に似たる旅ねかな 全

であった。「雲雀より」の句は、『笈の小文』の躰峠での旅中吟でありまた、「花の陰」の、自己を謡曲中の平忠度に擬した句は躰峠から吉野へ向かう途中の吟詠であった。即ち、「旅」の部立を示す一字をはさんで、4句が地名的に連続するように構成されているのである。そして、「旅」の部立の最後の句は「旅寐して見しや浮世の煤払」（芭蕉）で、世間の「煤払」の年中行事を旅人の目（＝傍観者）で他人事のように見るという句で終わっており、さきほどの「名所」の如行の最後の句の、家の内部から「煤はらひ」の光景を見るという句とやはり一対をなしているのである。

まとめると、歌題構成のパロディーである巻七と巻八のうち、新たに加わった「名所」「旅」の最初の部立、二つと最後の「祝」（伝統和歌の「賀」の部立）の、その二つの部立の冒頭の杜国の「八重がすみ」の句と、「祝」の巻尾の「先祝へ」の杜国への励ましの句は対応し、「名所」の杜国の句と「名所」の最終句の如行が対応し（構成され）、次の「旅」の芭蕉の「雲雀より」の句が、「不破」「躰峠」の地名連関で構成され、その最終句が、「煤払」でやはり終わっていて統一されていることが分かったのである。また、西行の百首歌の部立に倣った「旅」の次の「述懐」の冒頭、

艸庵を捨て出る時
きゆる時は氷もきえてはしる也 路通

の路通の句が、芭蕉の「旅寐して見しや浮世の煤払」に唱和して、芭蕉の「旅寐」の境涯に共鳴して、自分も行雲流水の行脚の旅に出ようという句になっている。実際、『あら野』の序文を芭蕉が書いたあとの、『おくのほそ道』の旅の同行を依頼されていたのは路通であり、この句は、そのことを暗示している。

さて、『笈の小文』の旅の核は、杜国と芭蕉の「同行二人」の旅であった。そして、目指す場所は西行に由縁の吉野（桜）であった。芭蕉は「西行の枝折にまよひ」（西行の「吉野山こぞの枝折の道かへてまだ見ぬ方の花をたづねむ」の詠）「かの貞室が『是はへ』と打なぐりたる」、即ち、松永貞徳の門人の貞室の「これはへ」とばかり花の芳野山」の即興句に導かれての『笈の小文』の旅だったのである。ここでは、西行と貞室が、吉野の桜を通して追慕する系譜上の二人の人物としてとらえられている。ここには、蕉門が西行、貞門の風雅の士の延長上に位置付けられており自負がある。

『あら野』巻一の冒頭部は、西行の百首歌の「花」に倣ったものだが、その巻頭句は、貞室の「これはへ」の貞室の句である。そして「花」の部立の最後の句は芭蕉で、

ある人の山家にいたりて
櫃の木のはなにかまはぬすがた哉 芭蕉

で、これは三井秋風（三井一族の一人）を京の鳴滝に『野ざらし紀行』の旅で尋ねた際の一句であった。この句は、秋風を「櫃の木」にたとえ、「花」を世の浮草にたとえ、超然として孤高を保っている秋風のプロフィールをたたえた挨拶の句である。この句には俳として西行がある。つまり、秋風をここでは西行に読み換えているのである。『野ざらし紀行』では、「京にぼりて三井秋風が鳴滝の山家をとふ」の前書であったが、この文の前半部を消して、「ある人の山家にいたりて」としたのは、「山家」（『山家集』を意識）に西行の俳を託したかったからに他ならない。

『あら野』の巻一は、西行の百首歌に倣い、貞室、芭蕉（西行への追慕の句）で構成され、百首歌の部立に新たに付加された巻七と巻八の部立の、最初と最後の「旅」と「祝」は杜国と芭蕉で構成されていた。

これは、即ち『笈の小文』の核の箇所、即ち、杜国、芭蕉による西行、貞室への追慕の旅と同じ構造ではなかろうか。「西行五百年忌」の記念すべき年にかけて、『笈の小文』と『あら野』は実は同じ動機で執筆された、文集と撰集だったのである。

それにしても、現在、評価の低い貞室を『あら野』巻一の巻頭に何故、据えたのだろうか。芭蕉の貞室評価は晩年まで変わることはなかった。

例えば、『鹿島詣』（貞享4年8月で『鹿島詣』の成立は同月か翌月か）の旅の冒頭で「らくの貞室、須磨のうらの月見にゆきて『松陰や月は三五や中納言』といひけむ、狂夫のむかしもなつかしきまゝに、このあきかしまの山の月見んと、おもひたつ事あり。」と芭蕉は書いて、貞室を風狂の人にとらえ、貞室の須磨の月見にひかれてに、「かしまの山の月見」を思いたったとしている。

また、『おくのほそ道』の山中の条では、貞室が「若輩のむかし」ここ、山中で俳諧のことで恥辱を受け、功成り名を遂げたのちも、この山中の人々から俳諧の点料を取らなかったことが紹介されていた。

貞室、敬慕の第一の要因としては、『詠諧番匠童』（元禄2年刊）のよく知られている、「頃の当流と云は、やすらかにして姿は古代に似」る、貞享から元禄初期の貞門（「古代」）回帰がある。芭蕉自身もそれに乗って、貞徳二世を名乗って貞門首領となった貞室に、撰集を作った際、蕉門の俳諧の系譜上の正統な位置を自己主張したかった為ではなかろうか。『あら野』の編者は荷兮だが、芭蕉の力は背後から相当、働いている。

第二点として、乾裕幸氏が言っているが、『あら野』に収められた「古風の人びとの句」^[50]（主に貞門で談林、それ以前の発句も含む）23句を分析してみれば、「ことばに仕掛けられた滑稽装置をはずしてよめば」これらの句「当時流行の〈景気〉の句として再生するし」「有心性（情）」を兼ね備えているということもあろう。即ち、「景」「情」を兼ね備えた句を規範とする、当時の蕉門の遠近法から貞室らの古風な句は、読み直されたのである。

第三点は、芭蕉の最終的な俳諧の終着点は、「軽み」の文学理念にあったことと関係する。貞室の「これは――とばかり芳野山」の句が、後の文学理念をこの時点で、芭蕉が直感的につかんでいて、この句を『あら野』の冒頭として採用させたと思われる。即ち、芭蕉の「軽

み」の理念の発露がすでに目芽えていて、この句を採用させ、貞室への敬慕へとつながって行ったと考えられるのである。

まとめると①俳諧史的状況の中で蕉門を権威付けたかったこと②それは古風の俳諧の読み直しで芭蕉の理念とする蕉門の遠近法に合致すること③最後に、芭蕉の「軽み」の文学理念の発露が貞門の基盤を作ったと思われた貞室の句を発見し、それが結果として貞室敬慕へとつながったこと。以上の三点である。

芭蕉が背後から関わり、荷兮が編纂した、『あら野』によって貞室、芭蕉の俳諧の「正風」の系譜が、後に作られることになる。貞室、芭蕉ラインの正統な俳諧の文学史を作ったのは主に芭蕉の弟子たち^[51]だが、その意味で貞門の「これは――」と「いざのほれ嵯峨の鮎くひに都鳥」の2句を『あら野』で採用したことは、戦略的であったし、これがその後、芭蕉の思惑通りに歴史化されて行ったのである。結果として、それが以後、引用され続けて^[52]正統な俳諧史の歴史として再生産されて行くことになるのである。

次に『あら野』の表現の特徴を以下見て行くことにする。第一に、一つの季題に対して発句を順番に並べて行く時、そこにストーリー性が持たされたことにある。芭蕉は『冬の日』五歌仙の最初の歌仙、即ち「狂句こがらしの」の歌仙において、小説的なストーリーの展開の面白さを発見した。今度は、それを、季題の発句の並べ方の順序を通して実践しようとしたのである。つまり、発句の撰集における連句化とでも言うべき現象である。

このことは、実は過去に蕉門の撰集において単発的であるが、行なわれていたものであった。例えば、『虚栗』（其角編、天和3年）において、芭蕉の友人の素堂が、漢詩を模して、

荷興十唱
浮葉卷葉此蓮風情過たらん
鳥うたがふ風蓮露を礫しけり
そよがさす蓮雨に魚の児躍
(中略)
或は唐茶に酔^{坐して}_{舟中}蓮の梶

「荷興」とは「荷」（蓮）に対して、詩の六義の方法の一つ、「興」（感興）を詠むという試みであろう。素堂は延宝7年に致仕して、不忍の池のほとりに隠棲しているので、この十唱は、恐らく不忍の池で舟を浮かべた際の感興を発句にもどいて（漢詩を）作ったものであろう。

最初の句は、蓮の形容（浮葉、卷葉）を賞美したものだが、この時期（天和の漢詩文調）の文体の特徴に乗って破調である。注目すべきは、「過たらん」の「らん」であろう。連句の文法に従えば、「らん」は以下の展開を引き出す為に断定をさけて留める発句、脇、第三の第三に常用される終止の表現方法であった。素堂の視点は「浮葉」から「此蓮」まで視点が遠方から近傍へ移動しており、その形容（「風情」）を「らん」（たら+ん）で断定を控え

て以下の展開をしやすいうに工夫している。

2句目は、「風」によって「蓮」の「露」がこぼれたことに鳥が反応したことを、漢詩調で、「鳥うたがふ」とすることで表現した。3句目は、それを受けて、「蓮雨」に「魚の児」が欣喜して躍る様を詠んだ。即ち1、2、3句が連句の流れの中で緊密な構成のもとに作られているのである。

そして、最後の10句目は、「唐葉」(=酒)に酔って、池の中に行く自分自身を蘇東坡の『赤壁賦』の「蘭漿」^[53](舟のかいの美称)を踏まえて—蓮池なので「蓮の梶」と洒落て—蘇東坡気どりで遊んだ。そうするとこの最後の句の前の9句、すべてが酔心地で見た不忍の池の風景のようにも見えてくるのである。大事なことは、素堂が「荷興十唱」で、撰集を作る際に、発句の構成に一つの秩序を発見したことである。それは、いわば時間の経過によるストーリーの展開である。これは、蕉門が歌仙の興業の中で発見したものでもあったのである。素堂が漢詩の「詠物詩」に倣った「荷興十唱」は、蕉門の連句の進展と相まって思わぬ成果を生み出したのである。これが、『あら野』の撰集を編む際に、決定的な影響を与え、ストーリーとして展開しない時は、芭蕉の句を一箇所、換えて門人の句として掲載されることもあったのである。

花三十句

よしのにて

これは――とばかり花の吉野山	貞室
我まゝをいはする花のあるじ哉	路通
薄曇りけだかくはなの林かな	信徳
はなのやまどことらまへて歌よまむ	晨風
暮淋し花の後の鬼瓦	友五
山里に喰ものしゐる花見かな	尚白

以上、引用した『あら野』の冒頭の6句は連句の論理と連歌(「花」の題の「賦」で通底する)の手法に則っている。2句目の路通の句は貞徳の句を受けている。即ち「我まゝ」を言った、その一つが「これは――」の貞徳の言葉だと言うのである。路通の句は貞徳の浮かれた遊興の気分を受けているのである。3句目の信徳の句は、目を転じて、「薄曇り」の下で白く咲く「花」を描いた。背景を「薄曇り」にしたのは桜が照り映えるからに他ならない。晨風の4句目は、信徳の3句目からもう一度、山全体へ目を転じて友五の5句目を、「どことらまへて歌よまむ」と呼び掛け、導き出す句となっている。

5句目の友五の句は、高橋庄次氏^[54]の言うように「花を詠まずに」「花のうしろの『鬼瓦』を捉えた所に俳諧化の視点が明示されている。」「鬼瓦」は「能狂言『鬼瓦』^[55]」を意識しており、遠国の大名が京で訴訟の後、因幡堂で「鬼瓦」を見て、妻の顔を思い出したというエ

ピソードがこの句に取り込まれている。そのことで「淋し」さの中に笑いが効かされ、花の本意と増幅し合って、新たな情趣を作り出している。そして、6句目の尚白の句は、前々句の晨風の「やま」から、場所を移して、「山里」としてあり、そこでの現実的な一場面を切りとっており、友五の句をはさんで、優雅な花見（＝「歌よまむ」）と対照的な景（＝「喰ものしゐる」）として構成されている。

ところで高橋庄次氏^[56]は、友五の句、即ち「暮淋し花のうしろの鬼瓦」が芭蕉の「淋しさや花のあたりの翌檜」（貞享5年）ときわめて酷似しており、なおかつ、芭蕉の句が友五の句より先であったと推定されるから、友五の句は芭蕉の改案句（＝代作）であったろうと結論付けている。そうだとすると、次句の尚白の俗な花見を前々句と対照化して見せる為に、「翌檜」の句の全体の観想臭を消して、「鬼瓦」と直した可笑味の句をここへ持って来たのであろう。以上、見て来たように、これらの句は、貞室の感興に和する形で句が展開されている。そして蕉門の、一つの句（＝情趣）に全員が反応して句作りに興ずるというあり方を、貞室を冒頭に持つてくることで歴史意識がさらに付加する形で展開され、それが発句の構成秩序のあり方にも結果的になったと言えよう。まず連句と連歌の下地があって、そこに素堂の画期的な「荷興十唱」のもどき句の連作が加わり、『あら野』の発句の撰集の季題の順序が秩序化されたのである。今、見て来たように、「花三十句」は、貞室、信徳、友五（芭蕉の代作）等、構成された、感興であった。しかし、すべての季題に対して、構成された感興で『あら野』は構成されているわけではない。例えば、

こがらしに二日の月のふきちるか 荷兮
 一葉づゝ柿の葉みなに成にけり 一髪
 このはたく跡は淋しき囲炉裏哉 同
 枇杷の花人のわするゝ木陰かな 同

この4句は、巻五・冬の四つ目の、「人を待うくる日に」と前書のある、連作の4番目から7番目までを抜き出したものである。「人を待うくる日に」の人とは芭蕉のことであり、名古屋桑名町の荷兮亭で詠まれた^[57]ものである。落梧、炊玉、傘下の「しぐれ」の3句が続いて「こがらしに」の荷兮の句となる。巻五が貞門の湖春の「時雨」の句から始まっており、まず4句続いて、その直後が、「人を待うくる日に」の落梧、炊玉、傘下の3句だった。

「こがらしに」の発句は、荷兮の代表的な発句である。「二日の月」とは新月のことである。「こがらしに二日の月」が吹きちられるかという自問の句で、「ふきちるか」は俳諧的文体で「ふきちるか」としたものの。「こがらし」のすさまじさを弱々しい「二日の月」を出してそれを「ふきちる」と表現した。一髪の句は、荷兮の「ふきちるか」を応答すべき疑問のフレーズと取っており、柿の葉が一葉ずつ木枯に散って行つたと詠むことで、「こがらし」の吹きすさぶ、すさまじさに答えている。「一葉」の「一」は、「二日」の「二」を意識したものであろう。

一髪の句は、この句と次とその次の3句が続けられており、「このはたく」は、「柿の葉」を集めて室内で焚いて、その後の「囲炉裏」へ視線を移した時の淋しさを詠んでおり、その次の「枇杷の花」の句は、再び屋外へ景を移して、「木陰」にひっそりと咲く「枇杷の花」を対照的に描写している。これらの句は、荷兮の「こがらし」の句に興じて作られたものだが、構成はされていない。一髪は、明らかに連句の移りの手法である。今まで見て来たように発句の配置が連句の呼吸によって秩序化されており、これが『あら野』の特色となっている。「これはへ」以下は連歌の手法を意識しており、「こがらし」に続く一髪は連作は連句を意識している。これが、『あら野』の次の特色である声の復活につながる。

周知のように、連歌では歌会の系譜を引いて、句が詠（吟）されていた。例えば、奈良絵本『猿の草子』（室町末期）を見ると、連歌会での様子がはっきりと分かり、「文台捌き」から「句上げ」までの中で執筆が発句を披露し、次々と句が提出されて行く中で、句が詠ぜられていた。

芭蕉の俳諧の席は貞門のルールに従って、連歌の会席を継承していた。其角系の『晋家秘伝抄』（元禄10年、奥書）の「執筆習事」には、「連衆、句を付んとして、御前句といへば、執筆吟ずべし」とあり、連衆に句を認識させるためには執筆たる者、句を「吟」じなければいけないと、そのわきまえが記されている。俳諧（連句）は詠（吟）ぜられていたのである。

しかるに、『春の日』の「春めくや」の最初の歌仙の第三（3句目）で、「山かすむ月一時に館立て」（雨桐）の「館」の版本の右側に「イエ」と振り仮名がふってあって、この「イエ」が中世の「館」（タチ）であることの表示をして、耳で聞いただけでは分からないような句作りに『春の日』ではなっていたのである。文字を見て、読まなければ意味が分からない句は、「吟」によって進めて行く俳諧からの逸脱だろう。

また、『春の日』の発句でも検証したように、非連歌をめざして、和歌題における本意との格闘を通して、聞いただけでは、分かりにくい句作りになっていた。『春の日』の春の部に所収された、芭蕉の「古池や蛙飛こむ水のをと」は、実はねらった所は複雑な情趣だったが、五七五の定型を守り、「古池」「蛙」「をと」の3語で単純だったため名句となってしまった。これは例外中の例外である。

そして、天和期の変風期の漢詩文調による定型の破壊（五七五のリズムの喪失）、同時期に試みられた「句合せ」「万葉歌」「伝授の系図」「漢籍注釈」等^[58]をもどくことによって、聞くのではなく、見ることに主眼を置いた発句を芭蕉たちは経験していた。

即ち、俳諧におけるリズムの回復は、芭蕉たちにとって、急務の課題だったのである。先に述べたように五行と関わる吉野の花を冒頭部に持って来た『あら野』と、西行の名歌を「枝折」とした『笈の小文』の旅とは重なっている。また、既に論じたように、『笈の小文』の「旅人と我名よばれん初しぐれ」の「旅人」とは謡曲のワキ僧のことであり、この旅は芭蕉がワキ僧自己に擬装した旅でもあった。また、既に指摘があるように^[59]、芭蕉の貞享4年の冬の『笈の小文』の旅の出立の折の知友などが送った餞別句に、

うたひゆく時雨の笠や雪の笠 翠桃

があり、『野ざらし紀行』の「時雨」と「笠」で著名になった過去の視点で芭蕉を見てはいるが、「うたひゆく」で謡曲三昧の謡いながらの旅が『笈の小文』の旅であったのである。芭蕉の謡曲の謡三昧の旅が、『あら野』における寛文・延宝期の歌謡的手法を復活させることになったのではないか。以下、そのことを論じる。

高橋庄次氏は『あら野』の歌謡調の句を次の〔A〕、〔B〕、〔C〕、〔D〕、〔E〕の五つに分ける。

〔A〕同語繰返し

なつ来てもたゞひとつ葉の一つ哉

〔B〕首尾同語繰返し

梅の木になおやどり 木や梅の花 芭蕉

〔C〕類句繰返し

おくられおくりつはてはては木曾の秋 芭蕉

〔D〕物尽し列挙法

目には青葉山ほとゝぎす初がつほ 素堂

〔E〕同韻繰返し（頭韻 脚韻 重韻）

朝貌は酒盛しらぬさかりかな 芭蕉

『あら野』所載で芭蕉句のないものは、別人（素堂）の句だが、すべて歌謡（実際に歌った）の痕跡がみてとれるものである。要するに名古屋エリアの歌謡の遅れた流行に芭蕉たちが乗った節が見てとれるのである。

ところで周知のように、七（3・4）七（4・3）七（3・4）五（5）（＝めでた・めでたの・若松・様よ・枝も栄へる・葉も繁る『山家鳥虫歌』明和9年刊。）の26音の詞型、即ち近世小唄調^[60]が「完全」「になつ」^[61]たのは、『松の葉』（元禄16年刊）だった。

例えば、〔A〕の「同語繰返し」は、『松の葉』、第三卷、「舟橋」の秋の紅葉を錦にたとえて唄った最後のフレーズ、「染めもそめたよ小夜時雨」のリズムに負っているだろう。芭蕉の場合は、音数が完全には一致しないが胡及の「めいげつや下戸と下戸とのむつまじき」をあげれば納得してくれるだろう。

また、〔B〕は同語を繰り返して、特定の名詞やフレーズを印象付けるものだが、これは歌謡に特有の表現方法である。同じ『松の葉』第三卷の「梅がえ」から引用すると、「独り寝」がフレーズを換えて繰り返され、唄った時に聞き手に印象付けられ、〔B〕の同語の繰返しは、明らかに歌謡からの表現方法の摂取と考えられる。

〔C〕は、『松の葉』「加賀ぶし」に、傾城と客との男女の間のことを唄った歌詞の最後の箇所、「恨みられしも 恨みし人も、ともに消えゆく野邊の露。」とあり、傍線部が芭蕉の

表現、「おくられつおくりつ」の木曾山中での旅の離別の表現に変換した。『松の葉』は元々、上方の男女の「粹^{すい}」の関係を唄化したものであったが、それがこのような形で発句の中に取り入れられたのである。

〔D〕は、素堂の談林期（延宝期）の表現である。鎌倉のもっとも著名な「初がつほ」を最後に持って来て、西行の和歌^[62]を俳諧化して鎌倉での視覚、聴覚、味覚の3点の体験を点描的に順番に並べたものである。『松の葉』第一巻、「長崎」には、和歌の浦の名所を列挙したのがあり、また第三、「唐人哥」にも、吉原の遊女屋を名寄の形で列挙したのがあり、この種のタイプの唄が、流行とともに俳諧に入って来て発句化したのが素堂の句となったと考えられる。大事なことは素堂のこの句が背後から歌謡的リズムによって支えられているということである。

この素堂の句に触発されたと考えられる芭蕉の著名な句に、

梅若菜まりこの宿のとり、汁

（『猿蓑』）

がある。この句は乙州が家業で江戸へ出立することになった餞別の歌仙興行での芭蕉の発句である。『三冊子』（安永5年）によると、「梅若菜」は眼前の景であり、「まりこの宿のとり、汁」は乙州がこれから東海道で目にするであろう、「まりこ」の名物を取り上げて、乙州の出立を祝った句。雅（梅若菜）、俗（とり、汁）の景物を3点列挙する手法は、素堂（青葉、ほとゝぎす、かつほ）と同じ。

『三冊子』によれば、芭蕉は「工みていへる句にあらず。ふといひて、宜しと後にて知りたる句なり」と言ったという。「工み」でない「ふといひ」出た句とは何か。恐らくそれは、後に理論化される「軽み」－この言説のみが芭蕉の言説で、他の「さび」などは弟子の聞いた言説で芭蕉が言ったかどうかの真偽は確かめられない－の調べの滑らかな句を言ったのであろう。このことは、後に撰集『ひさご』（元禄3年8月刊）を論ずる際に、また述べる。

『あら野』の編纂期の遠近法によって、素堂の延宝期の「目には青葉」の発句は掬い上げられたのであるが、素堂の句は歌謡とは恐らく無関係であろう。それならば、素堂のこの表現は何処に由来を求めたらよいのだろうか。

素堂は漢学の面で芭蕉の雑談相手であったが、天和期の虚栗調期の芭蕉は、素堂抜きでは語れない。素堂の「目には」の句は延宝6年、初見の句で、「ほとゝぎす」と「初がつほ」で目と口を抜いた典型的な談林手法の句で天和の変風期の直前の句作りに従っている。ところで変風期、直前の延宝期は謡曲の素材が繰返し使用された時期で、「目には青葉」の字余りに続く、中七と下五のリズミカルな展開は、謡曲（謡い）の学習を通して身に付けた、「歌」や「道行」などの「拍子合」の「平ノリ」の七五調のリズムに実はよっているのではないか。即ち、「山ほとゝぎす」「初がつを」は声に出して歌われたのではないかと考えられるのである。

〔E〕は、「同韻繰返し」だが、「酒盛」の「さか」を繰返して、「さか」→「り」と続き、

意味を転換して行く所に、この芭蕉の句の面白さがあるが、『松の葉』にも同様の例がある。例えば、「加賀ぶし」の5番歌の冒頭は、「分きてつれなき人ゆへ我は」で、「分きて」（とりわけ）の「ワ」が、「我」の「ワ」と頭韻を踏んで、歌に軽快な調子を与えているのである。

要するに、〔A〕から〔E〕まで、近世歌謡の影響下の基に、同語や同韻を繰り返すことで発句の音楽性を再び取り戻したのである。それは、名古屋というエリアでの、歌謡の隆盛と無関係ではあるまい。思い起こせば、芭蕉の出発点は、そもそも『貝おほい』という、当世の流行歌の文句と流行語でつづられた30番の発句合を故郷、伊賀の天満宮「菅原社」へ奉納したことから始まった。歌は芭蕉にとって身体の一部であった。『笈の小文』の旅はかつて仕えた藤堂良忠の遺子良長の招き、亡父の33回忌の墓参も兼ねたものでもあったが、すでに著名人になっていた芭蕉は、自己を謡曲のワキ僧に仕立て、西行の「枝折」に引かれて、吉野を目指した、浮き浮きとして謡を口ずさみながらの各地の俳人たちからの招来に応じた俳席三昧の旅であった。こうした要因が重なりあって、『笈の小文』の旅の成果を元に出来上がったのが『あら野』だったのである。

寛文延宝期の歌謡的手法を復活させたのが『あら野』だとすると、それでは、寛文・延宝期と歌謡の俳諧の摂取の仕方はどのように違うのだろうか。以下に寛文期の芭蕉の発句とそれの元となった『隆達節』をあげて摂取の様子を見してみる。

花にいやよ世間口より風の口

ひとり寝はいやよ、あかつきの、別ありとも。

『隆達節』

『隆達節』は連作で、「ひとり寝はいやよ」の前に、「獨寝もよやの、あかつきの別おもへば」がある。この歌語は恐らく男の文句で、それに対して、「ひとり寝はいやよ」と女が唱和するような形で唄われたものと推測される。従って、「いやよ」は女の声の文体で、芭蕉は、これを裁ち入れて、「花」を乙女の比喻として詠み、「いやよ」はその乙女の文体の物真似である。「世間口」は世間のさがない風評の意だが、その「世間口」の「口」から「風の口」（風神の風袋の口）へと転ずる。元、「花」が「風」で散るのを惜しむという古典和歌の常套の世界を如何に詠むかで、作られた発句だが、「いやよ」という乙女の日常語を入れることで、風で散る花を擬人化し、乙女の風評への拒絶の生の言葉による表現、花の盛りに風の吹くことを嫌う心を巧みに詠んだ。しかし、『隆達節』から取られた「いやよ」は、生の形で句の中に入り、句全体の中で消化されたとは言にくい。

一方、先に取り上げた〔C〕の「おくられつおくりつ」の句は、「つ」の2箇所を繰り返しの助動詞によって、離別、送迎の繰り返しの、芭蕉自身の、旅の人生の境涯における感懐が、歌謡の繰り返しの表現を冒頭に置くことで、はじめて可能となった。句全体の中で考えると冒頭の「おくられつおくりつ」がなければ、この寂寞感は表現出来なかったろう。歌謡が俳諧の発句の中で情を自然に表現する為にふさわしい形となって消化された。それが、寛文・延宝期と元禄期との差なのである。

ところで、『あら野』の第一巻の「百句」のうち、「月三十句」の冒頭句は次の句であった。

かるべと笹のうへゆく月夜哉^{十二歳}梅舌

巻一の「百句」のうち、冒頭句を見る、「花」は貞室の「これはへ」であり、また「郭公」の冒頭は季吟、「雪」は其角であった。以上のことから、「月三十句」の冒頭句が12歳の梅舌であるのは異例である。12歳は数え年であり、満年齢で言えば11歳である。このことをどのように考えたらよいのだろうか。これには編纂者の意図があったはずで、それをどう考えたらよいか以下、論じてみることにする。

12歳の少年の梅舌の句は、『あら野』で他に3句、採られている。

493 袖すりて松の葉契る今朝の春

523 うぐいすに水汲こぼすあした哉

959 桜見て行あたりたる乞食哉

(句の上は通し番号)

梅舌は『あら野』の4句以外これ以前、以降、他の撰集に入集しておらず、経歴は全く不明である。493番は新年の景である。この句は、常緑の松飾りに袖がすりあって、松の長寿にあやかり、新年の朝をことほぐ意だが、「袖」と「契る」には男女の関係を裏で示唆しており、12歳の少年がこの句を作れたかどうか。

523番の句は表面的には何の技巧も見えないが、実は和歌題の「朝鶯」を俳諧化したもので、12歳の梅舌に和歌題の認識とそれを当世風に砕くだけの能力があったかどうか。

959番の句には桜狩りと「乞食」との意外な取合せに妙がある。世の中はさまざま、人生色々の達観を12歳の少年が出来るかどうか。

以上の3句に比して、「かるべと」の「月三十句」の冒頭句は12歳の少年の視点で描かれている。用例を出せないのだが、「笹」は「笹竹」の幼児語ではなかろうか。そうすると月が「笹竹」のすぐ真上を通過し、それを見上げている少年の、地上から距離のない視点が巧みに表現されている。この句で注目されるのは「かるべと」という俳言の擬態語である。

ところで『あら野』で擬態語や擬声語が多数、入集していることは既に指摘されている。

730 ひよろへと猫露けしや女郎花 芭蕉

1112 冬の日のてかへとしてかき曇 越八

1266 むつへと月見る顔の親に似て 傘下

引用したのは一部だが、これらの擬態語、擬声語を使った発句が、「むめがゝにのつと日の出る山路かな」(『炭俵』元禄7年)の先蹤作^[63]と考えられ、「『のつと』によって」芭蕉の

「むめがゝ」の句は「この頃の持論である『軽み』の実践」^[64]と結論付けられてもいるのである。

尾形侑氏は『あだなる風について－「軽み」の一標徴－』^[65]という論文で、芭蕉の言説の「あだ」の用例を検討して、「あだ」が「優艶」の意ではなく、「徒」で、「小児のごとき無心な態度から生まれた無邪気でユーモラスな詩趣をさす」とし、伊賀蕉門の「あだなる風」は、「芭蕉の『軽み』への志向を最も早く」「作品の上に反映してみせた」「『軽み』の理念」の「客体的な一つの姿を示す様式標徴として」注目されると言っている。

ところで氏の引用した芭蕉の言説に以下のものがあつた。

鶯の啼いて見たれば啼かれたか

起きざまにまそつとながし鹿の足 杜若

干鮭と鳴る鳴る行くや油筒 雪芝

去来曰く「伊賀の連衆にあだなる風あり。是、先師の一体なり。遷化の後、益々多し。かのごとき類なり。その無智なるには及びがたし。」

支考曰く「伊賀の句、あるいはさしてもなき句はあれども、厭なる句もなし。伊賀の連衆は上手ない。」

『去来抄』『同門評』

ここでの「伊賀の連衆」はすべて素人を指していると思われる。その智（＝技巧）を超越した「無智」な句に対して、支考は「指してもなき句」（たいしたことはない句）であっても「上手」だと評価している。引用された1句目と2句目の句は伊賀上野藩士の杜若の句だが、その2句目の「起きざまに」の句は、寝ていた鹿が起きて伸ばした足の瞬間を「まそつと」と感じたの意の句である。

この「あだなる」は、ここでは去来の言説だが、『去来抄』では、「同門評」の前に「先師評」（＝芭蕉評）として、「伊賀の作者、あだなるところを作して、もつともなつかし」として芭蕉の言説として出てくるものである。去来は、「同門評」で芭蕉の言説を受けて、ここをしるしているのである。「あだなる」は尾形氏の分析によれば「小児のごとき無心な態度から生まれた無邪気な「詩趣」であった。その一つの表現が、杜若の「まそつと」の擬態語の使用ではなからうか。そして、その淵源をさかのぼって行くと、『あら野』にたどりつくのである。そして、『あら野』の「月三十句」の冒頭が梅若の「かるべと」の擬態語で始まる。この1句は、尾形氏が言う「あだなる風」の「軽み」の一客体の様相を示すものの一つであるとすれば、誠に象徴的なものと言わなければならない。『あら野』における擬態語、擬声語使用の句の多数の人集、その自覚的ではないが「軽み」の一様相を示す句群の代表句として12歳の「無邪気」な句が、擬態語を使用して、「月三十句」の冒頭部に飾られたのではなからうか。この梅舌の句は代作ではなからうが、他の引用した3句は、他門に対して梅舌の実存性を保証する為に尾張蕉門の誰かが代作して入れたのではなからうか。

最後に『あら野』の「員外」の連句を一瞥してこの稿を閉じたいと思う。「員外」には歌仙九、半歌仙一の十巻の連句が収められている。さて、最初の歌仙は「雁がねも」で始まる越人と芭蕉の両吟（二人で進行）の歌仙である。執筆は越人が担当したと思われる。

深川の夜

雁がねもしづかに聞ばかりびずや	越人
酒しゐならふこの頃の月	芭蕉
藤ばかり誰窮屈にめでつらん	同
理をはなれたる秋の夕ぐれ	越人
瓢箪の大きさ五石ばかり也	同
風にふかれて帰る市人	芭蕉

表6句を取り上げたが、越人は尾張の門人で、「野水の世話で紺屋を開き生計を立て」^[66]た。紺屋は当時、差別的な職業で、芭蕉が名古屋で最初にまいた『冬の日』五歌仙には、そのためか、参加していない。越人の作品の初出は貞享3年刊の『春の日』からである。越人を芭蕉に紹介したのは、裕福な呉服商で後に、惣町代を勤めた地元の名士の野水だったと思われる。『あら野』の編纂時、尾張蕉門で最も活躍し、輝いていたのは越人であり、芭蕉の信頼も篤かった。後に、芭蕉に離反するが、伊良湖崎に住していた愛弟子の杜国を芭蕉が見舞った時、随行したのも越人だったし、八月十五夜の娵捨山の月見に同行したのも越人だったのである。そして、深川の芭蕉庵に入って巻いたのが「雁がねも」の歌仙だった。

『あら野』の特徴は、両吟のスタイルが九歌仙のうち芭蕉と越人のも含めて言うとも六歌仙も収められているということである。これは、やや異常な数字である。そもそも連句は長句（五七五）と短句（七七）の繰り返しである。従って、両吟の場合、交互に詠んで行くと、どちらかが長句や短句ばかりを受けもつことになるので、同じ人が句をどこかで続けなければならなくなる。「雁がねも」の歌仙の場合は、初裏の脇、第三が芭蕉、四句目と五句目は越人である。それに続く、初表の六句目と初裏の一句目は芭蕉である。また、初裏の十二句目と名残の表の一句目が越人である。他の五歌仙の両吟のように機械的に同一人物が続けているわけではないが、芭蕉にとっては新しい形の歌仙の巻き方であった。しかし、過去には『虚栗』で千之と其角が両吟を試みたことを始めとしてあった。連句とはそもそも、独語的表白の場に成立する文芸ではない。両吟は、付合によって形式的虚構を構成する場を、所々、一人で演出するのである。従って三人以上の場で作られる興趣や展開、対話の場で込められた作者の直接的表現の成果は望むべくもない。一人の中で二人の作者を演出し、虚構に虚構を重ねることの不毛さ故に独吟や両吟は避けられて来たのである。

『あら野』の、この「雁がねも」の巻が典型的なように、両吟は「対話風の面白味」^[67]によって付合が展開されているのである。

まず、越人の発句は、芭蕉に対して、「雁がね」の声に枯淡の味わいを感じませんかと反

語の形で同意を求めている。この場合の「雁がね」は「本意」を離れたリアルな「雁がね」だと考えられる。深川の芭蕉庵で聞く、「雁がね」のけたたましい声も、中世的な枯淡の情趣として受け取れるとしてゲストの越人がホストの芭蕉に挨拶したのである。

脇と第三は、従来、連句の読みの常道に従って展開されたものとして解釈されて来たがそれは違ひだろう。脇と第三は、発句に対してセットで返しているのである。脇は、発句に対して、そういう情趣を解する客が月の晩に来るので酒をすすめることにも馴れて、袴づとめ（武士身分）は窮屈だろうねと言って庵にあった囁目の「藤ばかり」を入れて、気楽で「からび」の情趣を味わい尽している風雅人の自己（芭蕉）の生活を越人に伝えることで越人に同意したのである。

越人の四句目と五句目はやはりセットである。四句目は『新古今和歌集』の三夕の歌（寂蓮、西行、定家）を意識しつつ、「秋の夕ぐれ」という古来、読まれて来た情趣は、理屈ではないですね、それに理屈を離れた話と言えは『莊子』の「瓢箪」の寓話もあるじゃないですかと五句目に続けた。四句目の「理」は朱子学の理気二元論の「理」をふまえており、『莊子』への連想は「理をはなれたる」に反応したもの。即ち、「理をはなれたる」根拠を『莊子』に求めたものであるが、『莊子』のブームと素材が俳諧に使われたのは、延宝末期から天和にかけての数年前ではなかったか。

芭蕉の六句目は、「瓢箪」から、貯えがなくて、もらった瓢箪も風に吹かれてその音のやかましさに捨ててしまった許由の悌が、「市人」に効かされている。いわば、この「市人」は清貧の市隠で芭蕉の理想的人物である。これも中国種で、素材としては、古い。即ち、六句目は江戸市中の一人物に許由を見ているのである。ところで「雁がねも」の巻は、初裏の八句目と九句目に、

きぬべやあまりかほそくあてやかに
かぜひきたまふ声のうつくし

とあり、王朝時代の古風な素材を心のひだに分け行って深めたものもあるが、『『冬の日』の傾向を踏襲』^[68]している傾向を否めないのである。

ただ、この前年（貞享4年）に、両吟という形式による対話形式による連句の面白さと可能性を発見しており、「思想と思想、感慨と感慨との対話」^[69]を歌仙の中で発見したことは『あら野』の成果であった。

もう一つ、『あら野』で問題にされていて解けない難問がある。それは『あら野』に付けられた芭蕉の序文である。芭蕉は、その序文の中で、『春の日』について、「げにややよひの空のけしき、柳桜の錦を争ひ、てふ鳥のをのがさまざななる風情について、いさゝか実をそこなふものあれば」と記していた。つまり、二月、三月の陽春の景、花鳥の表現に華美の限り（＝「花」）を尽したので、「実」（＝内実）が『春の日』には欠けていたというのである。従って、『あら野』は「実」を目指した撰集であるという論理的な帰結になる。しか

し、この「実」とは何なのかが判然としないのである。

乾裕幸氏によれば、「花実」論の系譜から、「連歌本意が＜実＞であり、『をかし』『狂言』等で示される俳諧の親しみが＜花＞」^[70] だと言う。そして、「談林の滑稽化と流行化」「延宝末年から天和・貞享にかけての」「すさまじい変風は、ひたすらなく＜花＞の追求」だったというのである。具体的には、「＜蛙＞の原義は水に住む詠み」（『古今集』序）なので、芭蕉の『春の日』収集の「古池や」の発句は、「＜蛙＞の＜＞をとりはずした」「＜花＞側に寄りそった蛙」で、『あら野』における「＜実＞の志向」の真反対の表現だという。そうして、『あら野』の所収の山崎宗鑑の「手をついて歌申しあぐる蛙かな」が、「＜蛙＞の原義を復活」^[71] した表現で、これが、即ち、「本意」の復活が、『あら野』に「実」を取り戻した表現だとして、『あら野』の「復古趣味」をきびしく指弾する。しかし、果して、そうなのだろうか。

『春の日』は先に見たように、連歌の本意との格闘であった。『あら野』はそうではなくて、そこで失われた、調べの回復、「あだなる風」に典型的に見られる、初心性の回復をもう一度、目を向けて俳諧本来のあり方、即ち、俳諧性を取り戻すことを志向した撰集だったのである。乾氏は『おくのほそ道』の旅へのモチベーションとの関り、『あら野』期を低滞の時期と見てしまった。低滞期からの脱出が『おくのほそ道』の旅だと言うわけである。その為に『あら野』を「復古趣味」や「反動性」の所産の撰集と見てしまったのである。前に述べたように荷兮や芭蕉が室町俳諧の山崎宗鑑を取り上げたのは「復古趣味」からではなく、蕉門の俳諧史上の系譜の正しさを正当化しようとしたからに他ならない。『あら野』の浮き浮きした身体を貫く律動の調子が『おくのほそ道』の旅へ芭蕉を出立させたのであり、「軽み」の、自覚的ではないが、その原初的な形が『あら野』ですでに胎動しつつあったのである。

（以下次号）

注

- [1] 「『冬の日』成立より『春の日』まで」『共立女子短期大学部紀要 10』（1961.12）69頁。
- [2] 上野洋三・白石梯三『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）31頁。
- [3] 宮本三郎「『冬の日』成立より『春の日』まで」74頁。
- [4] 上野洋三『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）128頁。
- [5] 久保田淳・馬場あき子編『歌ことば歌枕大辞典』角川書店（1999.5.3）433頁。
- [6] 例えば、連歌の手引としての寄合語を集めた『連珠合璧集』（1476以前）には「廿五述懐付懷舊」に「有増トアラバ」で寄合語が並ぶ。
- [7] 例えば『菟玖波集 雑四』に「あらましのいまはつきぬる老が身に春のあはれは入あひのかね」。
- [8] 『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）15～18頁。
- [9] 『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）83頁。
- [10] 「『冬の日』成立より『春の日』まで」73頁。
- [11] 幸田露伴『評釋「春の日」』岩波書店（1946.1）10頁。

- [12] 井本農一・堀信夫『松尾芭蕉集』小学館（1995.7.10）93頁。
- [13] 芭蕉の発句に「あやめ生ひけり軒の鯛のされかうべ」（『俳諧江戸広小路』延宝6年自序）があって、小町の「髑髏」を詠んでいる。
- [14] 越人『冬農日本槿花翁之抄』（享保14年）
- [15] 『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）6頁。
- [16] 『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）83頁に、「実は『冬の日』あたりから急激に「俳言」のない発句、あるいは付句が増えてくるのです。」との指摘がある。
- [17] 宮本三郎 71頁。
- [18] 宮本三郎 71頁。
- [19] 『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）625頁。
- [20] 星加宗一・山田孝雄編『連歌式目綱要』岩波書店（1936.11.5）。
- [21] 「東山のふもと鹿谷といふ所は、後了は三井寺に続いて、ゆゆしき城郭にてぞありける」（平家物語 巻一・鹿谷）
- [22] 『俳諧類船集』（延宝4年刊）
- [23] 有賀長伯『初学和歌式』（元禄9年）
- [24] 例えば紹巴の「春さめの音は軒ばのくさばかな」
- [25] 乾裕幸『芭蕉歳時記』富士見書房（1991.7.30）12頁。
- [26] 上野洋三『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）177頁。
- [27] 有賀長伯『初学和歌式』（元禄9年）
- [28] 『浦和論叢』第39号（2007.7.31）116頁。
- [29] 吉田幸一『古典文庫第四五六』古典文庫（1984.9.20）。
- [30] 吉田幸一『古典文庫第四五六』に宗養の句として「はつ草のねよけにみゆるこてふ哉」が掲載されている。
- [31] 有賀長伯『初学和歌式』（元禄9年）
- [32] 「枕よりあとより恋のせめくればせむ方なみぞ床中におる」が例えば、あげられるだろう。
- [33] 星加宗一・山田孝雄編『連歌法式目綱要』251頁。
- [34] 『芭蕉七部集』岩波書店（1992.7.6）193頁。
- [35] 有賀長伯『初学和歌式』（元禄9年）。
- [36] 今栄蔵『芭蕉 その生涯と芸術』日本放送出版協会（1989.9.20）131頁。
- [37] 『笈の小文』（宝永元年）には「弥生半過る程、そゝろにうき立心の花の、我を道引枝折となりて、よしの、花におもひ立んとするに」とある。
- [38] 『笈の小文』に「よしの、花に三日とゞまりて」「西行の枝折にまよひ」とある。
- [39] 文治2年8月15日、16日の条。
- [40] 十月十二日、平泉にまかり着きにけるに、雪降り、嵐激しく、ことの外に荒れたりけり（中略）とりわきて心も凍みて冴えぞわたる衣川見に來たる今日しも
- [41] 久松潜一ほか監修『講座日本文学の争点4 近世編』明治書院（1969.3）165頁。
- [42] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』笠間書院（1979.12.20）
- [43] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』90頁。
- [44] 高橋庄次「『あら野』をめぐる問題」『文学』岩波書店（1978.11）
- [45] 高橋庄次「『あら野』をめぐる問題」34頁。
- [46] 上野洋三・白石悌三『芭蕉七部集』岩波書店（1990.3.20）129頁の注による。
- [47] 上野洋三・白石悌三『芭蕉七部集』131頁。

- [48] 上野洋三・白石悌三『芭蕉七部集』140頁～141頁。
- [49] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』73頁。
- [50] 乾裕幸『ことばの内なる芭蕉』『阿羅野』の時代』未来社（1981.4.25）136頁。
- [51] これを喧伝し、決定的な役割を果たしたのは美濃派の総帥、支考であろう。支考は『俳諧十論』（享保4年刊）の中で、「貞享はやゝ芳野山の花を詠じ、隅田川の鳥を吟じて、其句は和歌の姿情にかなへば、今の風雅の根ざしとやいはん。」とし、後に決定的な影響を与えた。
- [52] 喜多村筠庭『嬉遊笑賢』（文政13年）
- [53] 阿部喜三男他『蕉門俳諧集1』集英社（1972.1.10）39頁の注による。
- [54] 『芭蕉連作詩篇の研究』146頁。
- [55] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』146頁。
- [56] 『芭蕉連作詩篇の研究』146頁。
- [57] 上野洋三・白石悌三『芭蕉七部集』120頁。
- [58] 乾裕幸『俳句の本質』関西大学出版部（2002.9.20）205頁。
- [59] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』111頁。
- [60] 浅野健二『日本の民謡』岩波新書（1966.5.20）133頁。
- [61] 浅野健二編『日本民謡大事典』雄山閣（1983.6.20）165頁。
- [62] 「ほととぎす聞く折にこそ夏山の
青葉は花に劣らざりけれ
『鑑賞日本古典文学 俳句俳論』角川書店（1977.10）75頁の白石悌三の指摘による。
- [63] 高橋庄次『芭蕉連作詩篇の研究』120頁。
- [64] 井本農一・堀信夫『松尾芭蕉集①』小学館（1995.7.10）120頁。
- [65] 『俳諧史論考』桜風社（1977.11）
- [66] 栗山理一・尾形仂・山下一海・復本一郎『総合芭蕉辞典』雄山閣（1982.6.20）233頁。
- [67] 阿部正美『芭蕉俳諧の展望』明治書院（1990.7.20）138頁。
- [68] 金子金治郎・暉峻康隆・中村俊定『連歌俳諧集』小学館（1974.6.30）416頁。
- [69] 村松友次『芭蕉の作品と伝記の研究』笠間書院（1987.5.30）95頁。
- [70] 『ことばの内なる芭蕉』151頁。
- [71] 白石悌三・乾裕幸編『芭蕉物語』有斐閣（1987.6.30）103頁。

Summary

The History of Haikai Expression on Syuko and Zyohei

Mikio Takano

Basyo's Haikai is divided in five periods. In this article I treated the characteristic and transition of expression on Basyo's Haikai to pick up the last four periods those are Kansibun style, Zyoukyou-renga style, Keiki style and Karumi style.

Keywords Basyo, Harunohi, Arano

(2010年5月13日受領)